

Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento

a cura di

Linda Borean e Stefania Mason



MICROSTORIE D’AFFARI E DI QUADRI. I LUMAGA TRA VENEZIA E NAPOLI

Linda Borean e Isabella Cecchini

1. Attività familiari: corsi e ricorsi della fortuna mercantile

Isabella Cecchini

Alla data del 7 gennaio 1677 Lucrezia Bonamin fa registrare l’inventario dei beni di casa all’ufficio dei Giudici del Proprio¹, cui secondo la prassi in uso a Venezia potevano rivolgersi le vedove per riscattare la dote, generalmente entro pochi mesi dalla morte del marito, previa registrazione del contratto di nozze con un atto chiamato *vadimonio*. La vedova prendeva possesso dei beni presentati nei limiti del valore della dote (solitamente privata di un terzo salvo diverse disposizioni), con un ordine preciso: prima i beni esistenti in casa a Venezia, poi quelli della residenza di campagna, quindi i frutti di capitali investiti in Zecca e di livello, gli affitti di stabili in città e fuori purché non vincolati da ipoteche, infine si potevano intaccare i fedecommessi².

Al tempo dell’inventario Lucrezia era vedova di Giovanni Andrea Lumaga da più di quattro anni, ma continuava ad abitare nel palazzo di famiglia a Santa Marina, trasferendosi in seguito nell’attigua parrocchia di Santa Maria Nova sino alla morte nel 1701³. La grande casa di Santa Marina apparteneva ai Dandolo⁴, e per essa Giovanni Andrea, stando alla dichiarazione delle redici-

¹ Archivio di Stato di Venezia (d’ora in poi ASVe), *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 264, cc. 108 v. segg.

² M. Ferro, *Dizionario di diritto comune e veneto*, 2ª edizione, Venezia 1845, alla voce ‘Pagamento’; D. Lovisa, *Prattica Civile delle Corti del Palazzo Veneto*, Venezia 1663, e F. Argelati, *Prattica del foro veneto*, Venezia 1737, alla voce ‘Proprio’.

³ «Atesto io Pre Ruggier Serin piovano della Parochiale, et Collegiata Chiesa di Santa Maria Nova, come nelli libri de Morti di questa mia Chiesa si ritrova l’infrascritta nota, quale ho trascritto de verbo ad verbum, et è la seguente, cioè 1701 adi 25 marzo l’illustrissima signora Lucretia Bonamin, relitta del quondam illustrissimo signor Giovanni Andrea Lumaga, d’anni 76 in circa, amalata da febre, e caduta apopletica già giorni 9, visitata dall’eccellente medico Senachi, la fanno sepolire li suoi figlioli con il Capitolo. Di Chiesa li 31 marzo 1701». ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Giovan Battista Giavarina, b. 1197/203, foglio inserto.

⁴ Nel 1661 l’affitto era versato a Polo Dandolo *quondam* Girolamo. ASVe, *Dieci Savi alle Decime, Estimo 1661*, b. 217, fasc. n. 665, e *Catastici, Estimo 1661*, b. 421, parrocchia di Santa Marina, n. 206, dichiarazione quest’ultima che purtroppo non specifica il luogo in cui si trovava la casa.

me del 1661, versava la somma abbastanza elevata di 300 ducati, un affitto che lo situa nella parte più benestante della società veneziana⁵. Ed infatti l'inventario restituisce l'immagine di una dimora agiata: le stanze si sviluppano su due piani, oltre a quello terreno e all'ammezzato, e si contano diversi locali di servizio, una cucina, uno studio, cinque *mezadi*, tre magazzini che fungono da *lissiera* (lavanderia) e cantina al piano terreno, due *porteghi* ai due piani ed una decina di stanze ricoperte da pelli di cuoio dorato e punzonato secondo l'uso veneziano con disegni a foglia d'oro o in colore e che, stando al numero di pelli ricordato (tra le 150 e le 200 per camera) sembrano abbastanza ampie. Scorrendo le pagine appaiono lettieri a baldacchino di seta marezzata, coltri «con fazoli di seda da tutte e due le parti da Napoli di diversi colori», numerose tovaglie con merletti, trecento tovaglioli «schietti», cento «piatti da Faenza tra grandi, e piccoli», tavolini dai piedi di pietra, una lettiera dorata con figure di delfini accompagnata da uno specchio incorniciato d'ebano e dal pendaglio d'argento, coperto da un velo di seta; e ancora un piccolo scrittoio con cassettoni di tartaruga, uno scrigno simile con paesaggi dipinti, un altro in noce dai cassettoni in madreperla, mentre l'ingresso accoglie i visitatori con otto «banchi d'albeo da intrada» dipinti in rosso con lo stemma familiare, e non manca la gondola, «di anni tre in circa con suo ferro et altro per uso di detta barca». Tutti i mobili, assieme ad un gruppo di argenti non pesati, raggiungono 2.110 ducati, una cifra media di frequente rinvenuta negli inventari patrizi e di mercanti e liberi professionisti agiati⁶.

All'elenco degli oggetti segue un rilevante gruppo di dipinti annotato a parte ed oggetto dell'analisi di Linda Borean nella seconda parte di questo saggio. La prassi di registrare separatamente parte della proprietà attesta, in generale, che ai beni in questione si attribuisce particolare valore, tanto da ricorrere

⁵ Un affitto superiore ai 50 ducati rientra nella categoria delle famiglie ricche secondo una ripartizione degli affitti in classi per approssimare il patrimonio posseduto. D. Beltrami, *Storia della popolazione di Venezia dalla fine del secolo XVI alla caduta della Repubblica*, Padova 1954, p. 225. E la tendenza a vivere in affitto fa parte di un costume assai diffuso anche tra il patriziato; nel catastico del 1740 la metà delle residenze nobili è in affitto; le somme pagate sono molto varie, ma il 62% di esse paga un affitto tra i 50 ed i 200 ducati, e un pagamento attorno al centinaio di ducati è considerato in questo periodo una somma rispettabile; il 12% delle famiglie patrizie paga tra i 200 e 400, il 3.5% paga oltre 400 ducati. Anche la decima del 1582 restituisce una situazione simile; la fascia più cospicua degli affitti si colloca tra i 50 e i 100 ducati per oltre il 40% delle locazioni. L. Megna, *Comportamenti abitativi del patriziato veneziano*, in «Studi Veneziani», n.s., XXII (1991), pp. 265 segg.

⁶ Cf. I. Cecchini, *Il mercato di arte pittorica a Venezia nel Seicento*, tesi di dottorato in Storia Economica e Sociale, Università Commerciale 'L. Bocconi', 1998.

re a periti esterni; i circa 370 dipinti ricevono così una valutazione pari a quasi il doppio del ricco mobilio, una cifra assolutamente rara nel panorama conosciuto⁷, pur se non dovette esser ritenuta sufficiente. Un mese dopo si dispone infatti una seconda stima assieme ad una nota ulteriore di mobili nella villa a Sambughè, in provincia di Treviso, e si aggiungono ancora abiti e biancherie (tra cui ottanta braccia di velo giallo da Napoli e un baldacchino simile), argenti ed anelli per un totale di circa millecinquecento ducati, mentre la seconda stima dei quadri raggiunge la cifra, esagerata, di 18.373 ducati benché priva di quasi tutte le attribuzioni.

I quadri Lumaga, un *unicum* nel panorama delle raccolte veneziane note per il XVII secolo⁸, hanno permesso di seguire le tracce di una famiglia che sembra averne lasciate assai poche. Di essa Tassini ricorda un albero genealogico a stampa⁹ che permetteva di liquidare la casata in poche parole nelle corpose annotazioni sui cittadini veneziani: «erano ricchissimi negozianti in Venezia ed avevano un bell'altare in chiesa degli Scalzi»¹⁰, una delle chiese più ricche in città¹¹. L'istituzione di una cappella di famiglia sembra contestuale al-

⁷ Cf. I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000.

⁸ Cf. L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000.

⁹ Visto prima del 1962 nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, ma del quale non si è trovata traccia. O. Aureggi, *I Lumaga di Piuro e di Chiavenna. Ricerche su patriziato e nobiltà nell'alta Lombardia*, in «Archivio Storico Lombardo», serie IX, (1962), pp. 222-289.

¹⁰ Biblioteca del Museo Civico Correr (d'ora in poi BMC), G. Tassini, *Cittadini veneziani*, mss. 33 D 76, V, c. 166.

¹¹ L'ordine dei Carmelitani Scalzi, severa derivazione dell'ordine maggiore, si era fatto promotore nella città lagunare di una attività edilizia e decorativa di grande impatto, tanto che il lusso sfrenato fu l'oggetto di un *pamphlet* pubblicato nel 1732 a difesa delle enormi spese (*Risposta ad un amico sopra certi riflessi falsamente concepiti contra la Chiesa dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, citato da F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966 [ed. 1985], p. 412, nota 4); pare che soltanto la facciata, su progetto di Giuseppe Sardi ed in marmo di Carrara, fosse costata al conte Cavazza (entrato nella nobiltà veneta una ventina di anni prima e dunque bisognoso di un tangibile riconoscimento visivo) settantaquattromila ducati, una cifra pari a poco meno del 20% delle entrate statali stimate per il 1679 (il dato è in L. Pezzolo, *L'economia*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII. *La Venezia barocca*, a cura di G. Benzon e G. Cozzi, Roma 1997, tab. 24, p. 421); ai destinatari delle cappelle si chiedeva di fare «a tutte sue spese» l'«Altare, Palla, Pavimento, Sepoltura, Balastra, e tutti gl'altri ornamenti» (citato da P. Rossi, *Due aggiunte al catalogo delle opere veneziane di Bernardo Falconi*, in *Per Giuseppe Mazzariol*, (Quaderni di Venezia Arti, 1), Roma 1992, p. 222, nota 15).

l'arrivo degli Scalzi a Venezia o di poco posteriore¹², ed il nome dei Lumaga compare tra coloro che sostengono finanziariamente l'insediamento dell'ordine¹³, secondo l'indirizzo familiare d'origine che vi riserva una particolare devozione; il fratello di Giovanni Andrea, Francesco, era tra coloro che avevano donato una «Ancona alli detti Padri Carmelitani Scalzi» per la prima chiesa, istituendo per testamento nel 1648 una *mansioneria* perpetua, ovvero la celebrazione di una messa quotidiana, con 2.532 ducati depositati in Zecca al quattro per cento¹⁴. Ma una volta deciso il rinnovo edilizio si dovette modificare l'accordo, e gli incompleti libri di conto del convento restituiscono la data del febbraio 1657 per la concessione di una cappella nella nuova chiesa all'erede del defunto: «cappella collateralis ex minoribus D. Joanni Andreae Lumaga cum obligatione construendi ipsam à fundamentis usque ad suam perfectionem propriis expensis», senza superare i tremila ducati. Giovanni Andrea aveva posto tale limite per il completamento dell'altare trattenendo inoltre l'interesse dei

¹² I monaci erano giunti in città nel 1633, insediandosi dapprima presso Sant'Angelo della Giudecca ed in seguito trovando spazio accanto al convento di Santa Lucia dove nel 1649, ricevuti consistenti prestiti e donazioni finanziarie, iniziano a costruire una prima chiesa della quale non resta alcun ricordo visivo, accettando da benefattori pale per gli altari. Il successo dell'ordine, che forniva cura spirituale ai soldati ed ai capitani consegnati in Morea contro i turchi, e le crescenti donazioni invitano a maggior fasto, tanto da incaricare nel 1656 Baldassarre Longhena per la rinnovanda costruzione intitolata a Santa Maria di Nazareth che si avvia ad essere grande e ricca «come hanno in molti luoghi d'Italia, et in Spagna» (F. Sansovino - G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare (...) con aggiunta di tutte le cose notabili (...) fatte, et occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663*, Venezia 1663, p. 172). L'impresa decorativa coinvolge i maggiori scultori presenti in quegli anni a Venezia, dal 1686 sotto la direzione di fra Giuseppe Pozzo che è probabilmente il responsabile dell'aspetto omogeneo degli altari decorati da colonne a marmi policromi e sculture. Cf. L. Ferrari, *I Carmelitani Scalzi a Venezia*, Venezia 1882; E. Bassi, *L'architettura*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di R. Pallucchini, II, Roma 1995, p. 36; Haskell, *Mecenati...* cit., pp. 412-413; P. Rossi, *La scultura*, in *Storia di Venezia. Temi...* cit., pp. 136 e 140; R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1993 (ed. orig. Harmondsworth, 1958), p. 285, p. 303 nota 43 e p. 348 nota 52; D. Lewis, *The Late Baroque Churches of Venice*, New York and London 1979.

¹³ Un documento ricorda per l'istituzione del convento i «buoni uffici dei Nobil'Uomini Corner, Giustiniani, Vendramini, Michieli [Antonio *quondam* Marco di Bergamo, ricco commerciante di colori, il quale aveva anche offerto diecimila ducati per l'acquisto di un convento a Treviso, lasciandone 13.950 per testamento nel 1702], Tasca e Lumaga». La famiglia è ancora d'aiuto assieme ai Tasca per il pagamento anticipato dell'affitto di San Gregorio e probabilmente presta denaro anche per la compera del sito. Ferrari, *I Carmelitani...* cit., pp. 7-9.

¹⁴ ASVe, *S. Maria di Nazareth, Mansionarie*, b. 1, reg. 1, cc. 38-39.

ducato in Zecca per la *mansioneria* «in ricompensa di quello vado creditore dalli medesimi padri»¹⁵; dopo la sua morte, il monastero ammetteva di aver ricevuto «dalla detta casa Lumaga sin dal principio della sua fundatione innumerevoli favori, et specialmente imprestanze di danaro di rilevantissima somma, senza che mai sia stato preteso da essi signori Lumaga, ne ricevuto utilità, o pro di sorte alcuna»¹⁶: si trattava di circa diecimila ducati spesi per la compera del sito e per «l'aggiustamento della casa», in gran parte già restituiti entro il 1661¹⁷.

Stando alla data apposta sulla pietra tombale – 1732 – ed agli affreschi di Giovan Battista Tiepolo con *Cristo nell'orto adorato dagli angeli della Passione*, datati agli anni 1732-33, l'altare fu forse l'ultimo a esser terminato ben oltre la morte di Giovanni Andrea¹⁸, e prende nome dal grande crocefisso marmoreo attribuito a Gian Maria Morlaiter, cui è pure assegnato il rilievo del paliotto con *Cristo cadente sotto il peso della croce*; sopra l'altare fu posta una grande lastra in cera colorata, con Cristo fra i ladroni¹⁹. La «particolar veneratione alla loro Santa Religione» dimostrata dalla casa Lumaga non era stata premiata, probabilmente a causa di difficoltà finanziarie che differivano la corresponsione delle spese di costruzione: la cappella ad essi inizialmente attribuita, la prima a destra entrando in chiesa, fu ceduta al conte Carlo Giovannelli che ne prese possesso già in via di completamento e già fornita di una statua il cui marmo era stato regalato dai Padri; la famiglia dovette accontentarsi della cappella di fron-

¹⁵ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Cristoforo Brombilla, b. 167, n. 174, 3 settembre 1672. Giovanni Andrea esprimeva una speranza prossima, desiderando esser sepolto agli Scalzi «nella mia sepoltura, se pure sarà perfetionata, in difetto, nel deposito nel loco dove sono li miei figlioli, o altro, dove sarà rimesso maggior proposito; per poi esser riposti nella medesima sepoltura perfezionata che sarà».

¹⁶ ASVe, *S. Maria di Nazareth, Mansionarie*, b. 1, fasc. 2, *Mansionaria et altri Oblighi per la Casa Lumaga*, c. 2 r e c. 3 r.

¹⁷ ASVe, *S. Maria di Nazareth, Mansionarie*, b. 1, fasc. 2, *Mansionaria et altri Oblighi per la Casa Lumaga*, c. 25 r. Nel 1657 Giovanni Andrea avanzava ancora 4.000 scudi. ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Angelo Maria Piccini, b. 11064, c. 80.

¹⁸ Cf. G.M. Pilo, *Per il catalogo di Giovan Battista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 29 ottobre - 4 novembre 1996), a cura di L. Puppi, (Quaderni di Venezia Arti, 4), Padova 1998, I, pp. 15-17. Zanetti nella sua *Descrizione*, compiuta entro il primo gennaio 1733, ricorda il soffitto «a fresco» della cappella e «gl'adornati» di Girolamo Mengozzi Colonna.

¹⁹ Cf. G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Venezia 1963 (III ed.), p. 458 ed E. Martinelli Pedrocco, *Gianmaria Morlaiter scultore veneziano*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXVIII (1979-80), che non riconosce autografo il Paliotto. Il bassorilievo, non ricordato nelle fonti, presenta curiosamente una ispirazione nordica nell'iconografia.

te sostenendo ulteriori spese ed allungando i tempi²⁰, anche se gli eredi riuscirono a vincere la lunga controversia legale che seguì al superamento del tetto di tremila ducati imposto da Giovanni Andrea, donando pure «due reliquarii insigni della sua Casa alla Religione», ovvero una cassetta d'ebano e cristallo in cui erano conservati un pezzo di legno della croce ed uno dei chiodi, dati in deposito al convento nel 1706²¹.

²⁰ ASVe, *S. Maria di Nazareth, Mansionarie*, b. 1, fasc. 5, c. 1 r. e segg. Per i favori ricevuti si concedeva ai Lumaga «per questo effetto, come per principio, [di] fabbricare a sue spese una Palla con l'effigie di S. Angelo, S. Francesco e S. Domenico a fine di collocarla in essa ma perché gl'impedimenti sopraggiunti, e cause a loro note li convenne disferire l'impresa si diede principio ad altre Capelle, quali furono diversamente formate fabricandosi in loco di Palle statue Bianche di marmore di Carrara onde per conformarsi anch'essi alle medeme aggiunte l'istanze di Noi Altri Padri Carmelitani Scalzi si convenne con essi di fare il simile esibendosi noi per facilitare il sunto in dono tanto prezzo di marmore che fosse sufficiente per fare essa statua ricevendone come in contraccambio la palla sopracennata d'esser ogniqualevolta o non volessero o non gli fosse in comodo fabricare essa capella restituirci esso Pezzo, o l'equivalenza, che sono ducati (manca) che tanti furono bonificati all'Illustrissimo et Eccellentissimo Ser Bortolo Zen di felice memoria da cui s'hebbe; e perché essi signori Lumaga per loro gusto e sodisfatione desiderarebbono si formasse qualche scrittura concernente tal conventione, e trattato Noi Padri Carmelitani Scalzi habiamo formato la presente sottoscrivendosi concordemente alla medema, e conforme al nostro uso, confessando, che ogni qualvolta essi o non volessero o non gli fosse in comodo in termine di anni due di fabbricare essa Capella d'esser tenuti restituirlgli essa Palla con questo però ci sia dato o pagato tanto altro marmore o il valor d'esso. Ma perché col incontro, che l'Illustrissimo, et Eccellentissimo signor Conte Carlo Giovanelli che di presente sta per fabricare una Capella in nostra Chiesa ci è convenuto valersi di simil Pezzo (purre di loro consenso) noi medesimi Padri confessiamo il valore di esso o altrettanto marmore doveva esser corrisposto a detti signori Lumaga con questo però che volendo valersi della Palla stà collocata in nostra Chiesa fabricando o non fabricando essa Capella altrettanto o sia marmore o danna-ro quale a loro sarà dato doverà esser da noi corrisposto sperando per altro Deo Adiuvante essi continueranno [sic] come si presentano e noi speriamo di breve siamo per dar principio a detta Capella commutata di loro consenso in quella rimpetto al B. Giovanni La Croce in fede». Si scopre anche che Francesco aveva convenuto con i Padri di procurare due colonne e del marmo per le finiture della cappella, e di far fare «il disegno dell'Altare, che per all'ora era proprio anzi magnifico per la nascente Chiesa, e mandato detto disegno in Bologna, per essere riconosciuto, e vedersi la spesa, che per quello si volesse, fù da colà esibito, farsi l'opera del fornimento dell'Ancona di Marmo e mescali secondo il disegno mandato per lire 3700 moneta di Bologna, che erano in circa ducati 660 di moneta corrente di Venetia e nel medemo tempo fu colà formato altro disegno per detto altare dal primo maestro all'ora di Bologna nominato l'Orsolino, con la nota della spesa che per quello vi sarebbe andata, che ascendeva a lire 4200 parimente di Bologna, che era in circa ducati 900 correnti di Venetia, salvo errore nel Calcolo delle monete, e tutto ciò si è ricavato per gratia del Signore dalli disegni, e note ritrovate nell'antiche scritture della Casa». *Ibid.*, cc. 3 v.-4 r.

²¹ ASVe, *S. Maria di Nazareth, Mansionarie*, b. 1, reg. 2, *Cattastico*, c. 27 r., e fasc. 2, *Man-*

Memoria più sobria esisteva nel piccolo oratorio di San Sebastiano attiguo alla chiesa di San Lorenzo e dalle monache di questa officiato, ora non più esistente, oggetto di molta devozione tanto da far correre querele tra i monaci gerolomini di San Sebastiano nei pressi dell'Angelo Raffaele e le monache di San Lorenzo che rivendicavano per il loro piccolo oratorio lo statuto di chiesa²². In occasione dei restauri che avevano spinto la badessa a ristrutturare l'edificio, Francesco Lumaga aveva fatto costruire prima del 1643 i due altari laterali, dedicati a san Lorenzo ed a san Francesco, ricordati nel testamento con la donazione di 15 ducati annui di entrata «che doveranno servire per le cere per li duo altari e per dar qualche cosa alla serva, che haverà cura di tener in ordine li detti duoi altari»²³, e per i quali aveva speso circa 900 ducati ciascuno, non si sa se comprensivi o meno dell'esecuzione dei dipinti che li ornavano, realizzati da Michele Desubleo il primo e Giovan Battista Marcato il secondo²⁴.

La pietra di marmo ai piedi dell'altare nella cappella del Crocifisso, fatta apporre da Antonio Maria Lumaga di Giovanni Andrea, racchiude un'iscrizione con l'accenno alla nobiltà familiare²⁵, ed una piccola arma con tre lumache nel campo inferiore, un giglio in quello superiore ed un elmo con piume al di sopra. L'iconografia è la stessa dell'arma di più celebri Lumaga, parigino-lione-

sionaria et altri Oblighi per la Casa Lumaga, c. 16 r. e reg. 1, c. 41. Le reliquie provenivano da Norimberga ed erano state donate ai fratelli Lumaga ma più certamente ad Ottavio di Marc'Antonio che poi le donò ai figli a Venezia.

²² ASVe, *San Lorenzo*, b. 19, fasc. 27.

²³ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10817, c. 439 v. Nel 1690 i nipoti Ottavio, Giovan Battista e Antonio Maria, figli di Giovanni Andrea, pongono a favore del convento 750 ducati depositati in Zecca nel deposito del due per cento, proprio per il mantenimento degli altari e della serva come il testamento prescriveva. ASVe, *San Lorenzo*, b. 14, fasc. 46, *Mansionarie / 1690 / n 14 / Ponto del Testamento del Lumaga*.

²⁴ L'oratorio di San Sebastiano era in origine una parrocchiale costruita secondo la tradizione intorno al Mille e rimessa a nuovo «In questi ultimi anni» come ricorda Sansovino - Martinioni ornandolo «di degne pitture, e specialmente del Santo medesimo saettato, di mano del Palma» (Sansovino - Martinioni, *Venetia città...* cit., p. 81), fino a che non fu incorporato nel 1812 in un «ricovero di mendicità» dopo esser stato spogliato di ogni cosa. I restauri radicali, durati tre anni, ebbero inizio nel 1629 ed interessarono soprattutto la parte architettonica, mentre i tre altari, compiuti entro il 1643, erano definiti «di non ordinario lavoro», con una tela di Palma il Giovane sull'altar maggiore. Cf. A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1984, pp. 315-316. Le iscrizioni celebrative che si trovavano presso gli altari, ricordanti le reliquie dei santi in essi contenute, non fanno menzione del nome Lumaga. Cf. E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, II, Venezia 1827, pp. 403-404.

²⁵ SACELLUM HOC / MAGNIFICE INSTRUCTUM / ANTONIUS MARIA / EX GENTE LUMAGA APUD RHETOS / NOBILISSIMA / MAIORUM SUORUM MENTE OBSEQUENS / MAGNA EX PARTE EXORNAVIT / AN. MDCCXXXII.

si, provando lo stretto legame tra le due casate qualora l'uso ripetuto degli stessi nomi non fosse sufficiente. Il blasone del ramo francese successivo alle concessioni del re di Francia a metà degli anni venti del Seicento contiene tre lumache d'argento nella parte inferiore ed un giglio d'oro in quella superiore, sormontato da un cimiero in azzurro e oro su cui si erge una figura femminile nuda, probabilmente una Minerva, in una mano il cartiglio con il motto («sapiens tacibet usque ad tempus») e nell'altra un giglio (tale si vede anche nella tela di Guercino commissionata da Bartolomeo Lumaga per gli Scalzi di Lione)²⁶. Entrambe le casate prendono origine dalla località di Piuro, diocesi di Chiavenna, situata nelle alpi Retiche in alta Lombardia al confine con la Svizzera e il cantone dei Grigioni; la famiglia, di supposta origine romana e trasferitasi nella zona al tempo dei Goti, deriverebbe il proprio nome da *limen arcis*, con evidente riferimento ad una funzione militare confinaria. Il coinvolgimento nelle attività commerciali diviene preponderante al passaggio del contado di Chiavenna alle Leghe svizzere nel 1512, con l'obbligo per la nobiltà di servire negli eserciti; i Lumaga, come altri, prendono decisamente la strada del commercio di lusso con una spiccata mobilità. Alcuni componenti della famiglia si stabiliscono in Sicilia per seguire il commercio della seta, altri si dirigono a Vienna come banchieri e mercanti facendo carriera, un Giovanni Battista nei primissimi anni del Seicento è a capo di una avviata impresa veronese per il commercio di sete e stoffe per cappelli, un Bernardo banchiere muore a Lione nel 1597²⁷.

Il capostipite del ramo francese e di quello veneziano è Marc'Antonio Lumaga, morto a Piuro nel 1619, che mantiene contatti commerciali con il centro Europa. La frana che seppellisce il borgo nel 1618 spinge i cinque figli di Marc'Antonio – Ottavio, Giovanni Andrea, un altro Marc'Antonio, Bartolomeo e Carlo – ad abbandonare definitivamente la regione per dedicarsi alle attività finanziarie e commerciali in Francia, Italia e Germania, dopo essersi fatti rilasciare nel 1619 un attestato di nobiltà dalle Leghe. I cinque fratelli sono riuniti in Francia nel 1624 ancora per vedere riconosciuto il loro *status* nobiliare,

²⁶ Aureggi, *I Lumaga...* cit., pp. 272-274.

²⁷ Cf. Aureggi, *I Lumaga...* cit., pp. 224 e segg. L'attività veronese di Giovan Battista sembra passare al figlio Tommaso, che muore a Venezia, a San Vidal, nel 1617, disponendo l'unico figlio Zuan Maria erede e molti lasciti a luoghi pii veronesi. Cf. ASVe, *Avogaria di Comun, Civile*, b. 116, f. 2, in cui il nome di Giovan Battista Lumaga, *Capeler alla Croce*, compare assieme ad una serie di creditori a Verona (15 marzo 1603); *Ibid.*, b. 187, f. 9. Il testamento di Tommaso Lumaga *quondam* Giovan Battista rende tuttavia l'idea di una serie di contatti limitati al mondo dei piccoli commercianti. ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Fabrizio Beaciani, b. 57, n. 522, 26 luglio 1617.

ricevendo da Luigi XIII il diritto di ornare lo stemma con un giglio d'oro; nel 1635 Enrico IV permette loro di continuare ad occuparsi di attività commerciali e finanziarie²⁸. Giovanni Andrea e Bartolomeo di Marc'Antonio si trovano a date diverse in Francia ma pare vi siano presenti già dalla fine del XVI secolo: il primo muore a Parigi nel 1637 dopo aver creato una manifattura di tessuti auroserici che serviva anche la famiglia reale ed esser divenuto signore di Villiers; il figlio Nicolas è destinatario di numerose stampe rendendo evidente un suo collegamento con l'ambiente degli incisori ed editori parigini cui si aggiunge la frequentazione di pittori importanti²⁹. Bartolomeo, morto nel 1641, si trasferisce a Lione distinguendosi come uno dei più ricchi mercanti della città; si occupa della spedizione di una pala d'altare italiana per un convento lionesse, erigendo una sua cappella nella chiesa dei Carmelitani Scalzi con la commissione nel 1634 a Guercino di un *Cristo che mostra il cielo a santa Teresa*; il fratello Carlo lo segue³⁰. A Marc'Antonio di Marc'Antonio è invece affidata la cura degli affari italiani; è banchiere e commerciante a Milano, a Genova nel 1619 mantenendovi depositi nel banco di san Giorgio³¹, in Francia nel 1624 assieme ai fratelli presentandosi come signore di Sommegis, ma non cessa di viaggiare a Norimberga e in Italia pur trovandosi a Parigi almeno negli anni 1621, 1622, 1635, 1638, 1643. Nel 1644 è di nuovo in Italia, e nel 1647 sollecita dal re di Francia l'autorizzazione (essendo divenuto cittadino francese) per recarsi a Milano, dovendosi occupare dell'eredità del nipote Marc'Antonio Stampa, morendovi poi nel 1654³².

I fratelli, probabilmente riuniti in fraterna, mettono in atto una strategia di dislocazione geografica degli affari stabilendosi personalmente nelle diverse città europee e mantenendo stretti contatti; gli affari sono di altissimo livello e coinvolgono anche l'ambiente finanziario al servizio dei re di Francia. Giovanni Andrea di Marc'Antonio gestisce l'impresa Lumaga-Mascranni, compagnia di commercio e banca specializzata nel trasferimento dei fondi – attività di cui si servono Enrico IV e Maria de Medici – e nel commercio della seta; dal 1620 all'impresa si affiancano Carlo e Marc'Antonio, mentre Bartolomeo segue gli

²⁸ Aureggi, *I Lumaga...* cit., p. 241.

²⁹ M. Szanto, *La stratégie de l'«artium amatoris». Les banquiers Lumague et le commerce parisien de l'art dans la première moitié du XVII^e siècle*, in «Nouvelles de l'Estampe», 177 (2001), pp. 8-12. L'articolo fa luce sul ruolo importante giocato dai fratelli Lumaga nel mercato artistico a Parigi negli anni trenta e quaranta del Seicento.

³⁰ M.-F. Pérez, *Le Mécénat de la famille Lumague (branche française) au XVII^e siècle*, in *La France et l'Italie au temps du Mazarin*, S. Jerroy éd., Grenoble 1980, pp. 154-161.

³¹ Aureggi, *I Lumaga...* cit., p. 251.

³² Pérez, *Le Mécénat...* cit., p. 161.

interessi della compagnia a Lione. Accanto alle merci pregiate quali i tessuti au-roserici, sembra fondata l'ipotesi che almeno Carlo e Marc'Antonio fossero implicati nel commercio di opere d'arte, e che le dediche di stampe di quadri da loro posseduti potessero essere una sorta di veicolo pubblicitario alle edizioni di serie di incisioni; inoltre, stretti sembrano essere i contatti con Milano, se Marc'Antonio è ricordato, tra 1605 e 1606, nella corrispondenza Gonzaga come procuratore di pietre preziose, diamanti, quadri d'autore dal capoluogo lombardo³³. È la ditta Lumaga-Mascranni ad occuparsi del trasferimento dei fondi necessari al pagamento di opere d'arte in Italia per conto di Maria de Medici e di Gastone d'Orléans nel 1624, di Richelieu nel 1633, forse del maresciallo di Créquy nel 1634: attività puramente bancarie non implicanti un diretto coinvolgimento nel commercio di opere, ma che tuttavia lo suggeriscono. Del resto, la banca Lumaga sostiene a Parigi dal 1631 al 1637 uno dei più noti mercanti d'arte di Anversa, Antoon Goetkindt conosciuto in Francia come Antoine Bonenfant, sotto forma di società in accomandita per il commercio di mobili preziosi e l'edizione di stampe. In un documento del 1644 Carlo, rappresentante della ditta Lumaga-Mascranni che ha ereditato una parte importante delle attività Bonenfant, elenca parecchia merce dispersa tra Lione, Milano e Venezia, e con Marc'Antonio dispone dal 1637 di una grande quantità di oggetti d'arte – mobili preziosi e quadri – sicuramente da rivendere sul mercato, grazie all'attività di tramite con l'Italia esercitata da quest'ultimo³⁴.

Pochissime tracce rimangono del fratello maggiore, Ottavio di Marc'Antonio; ricordato come banchiere e mercante a Norimberga almeno dal 1613, cura probabilmente gli interessi familiari in Germania ed in Italia assieme a Marc'Antonio (almeno a Genova); un documento del 1631 ne parla come già morto³⁵. Ottavio è certamente il capostipite del ramo veneziano; tutti i quattro

³³ I documenti sono stati schedati da R. Piccinelli per la banca dati del «Collezionismo gonzaghese 1563-1630» del Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te di Mantova. Una lettera del febbraio 1606 ricorda nelle parole dell'intermediario che il «negozio» di un quadro di Gaudenzio Ferrari debba attendere «per ritrovarsi il signor Lumaga che ha maneggiato il negotio alla fiera di Piacenza [senza potersi] fare cosa alcuna prima che egli non rittorna».

³⁴ Szanto, *La stratégie...* cit., p. 8 e pp. 14-17.

³⁵ W. Brulez - G. Devos, *Marchands Flamands à Venise*, II (1606-1621), Bruxelles-Roma 1986, pp. 398-399 e pp. 764-765 per il ruolo della ditta di Ottavio e Marc'Antonio nei cambi in fiera. ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Angelo Maria Piccini, b. 11054, c. 99. Un documento citato da Aureggi, *I Lumaga...* cit., p. 248, lo vedrebbe ancora in vita a Milano nel 1645 assieme ai tre figli Francesco, Ottavio, Giovanni Andrea, ma si tratta di un errore, prova ne sia anche la dichiarazione di stato libero resa a Venezia da Francesco per Giovanni Andrea: entrambi sono definiti figli del *quondam* Ottavio nel 1639.

figli (Marc'Antonio, Ottavio, Francesco, Giovanni Andrea) iniziano l'attività, come sembrano indicare i dati raccolti, a Norimberga, per poi trasferirsi a Milano ed in seguito a Venezia. Ottavio di Ottavio apparentemente risiede a Milano dove muore nel 1648; Francesco, con Giovanni Andrea, sembra risiedere dapprima a Norimberga, poi a Milano, infine a Venezia come si vedrà. Marc'Antonio muore poco dopo il padre in data imprecisata (ma prima del 1631), e sono i figli Benedetto e Camillo a prendere in mano gli affari³⁶: Benedetto viene mandato nel 1638 ad Augusta dallo zio Francesco, amministratore della eredità dei nipoti, dopo un soggiorno a Milano dai Lumaga e Stampa. L'altro figlio Camillo, beneficiato dallo zio di un legato di diecimila ducati di Banco di Venezia, compare in seguito in diversi documenti contabili napoletani e sembra svolgere il ruolo di corrispondente per gli affari partenopei.

Data la vocazione commerciale della famiglia, non si può escludere che i fratelli Lumaga *senior* mantengano contatti con Venezia già nei primissimi anni del Seicento, come farebbe supporre un documento in cui si menziona la creazione di una compagnia tra Marc'Antonio di Marc'Antonio e gli Stampa di Venezia all'inizio del secolo³⁷. In ogni caso, i figli di Ottavio vi risiedono stabilmente dai primi anni trenta: le anagrafi indette dai Provveditori alla Sanità tra ottobre e dicembre 1632 non danno alcuna notizia di membri della famiglia³⁸,

³⁶ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10829, c.n.n., 8 luglio 1641.

³⁷ Aureggi, *I Lumaga...* cit., p. 246 nota 121, da' notizia del documento ricordato in una pubblicazione del 1921 affermando tuttavia di non essere riuscita a rintracciarlo negli archivi consultati.

³⁸ Le anagrafi costituivano un vero e proprio censimento di cui erano incaricati i pievani di tutte le parrocchie; costoro dovevano segnare in appositi moduli distinti per categorie (Nobili, Cittadini, Artefici) il nome e cognome del «capo di casa», registrando il numero di forestieri ospitati, i preti in casa, uomini e donne distinti per età, bambini e bambine, i servi, e le gondole possedute. Tra i cittadini dovevano esser compresi preti non nobili, avvocati, medici, notai «et altri che essercitano professione Civile», come appunto i negozianti. I mercanti sono aggiunti a penna sui frontespizi dei moduli di alcune parrocchie per un censimento analogo condotto nel 1607, che manteneva le stesse intestazioni e forme. Cf. A. Zannini, *Un censimento inedito del primo Seicento e la crisi demografica ed economica di Venezia*, in «Studi Veneziani», n.s., XXVI (1993), pp. 87-116. Per le anagrafi 1632-1633, ASVe, *Provveditori alla Sanità, Anagrafi 1633*, bb. 568-569. Nella parrocchia di Santa Maria Nova attigua a Santa Marina – dove poi si trasferiranno i Lumaga – è censito tra i cittadini padre Zuan Battista Lumaga, assieme ad una donna con bambino, probabilmente in una stanza affittata; di lui E.A. Cicogna ricorda una lapide nella chiesa di San Canciano con data 1666. Non pare che possa esser lui il «fratello Prette» ricordato nel testamento di Tommaso Lumaga *quondam* Giovan Battista *cappeller* (ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Fabrizio Beaciani, b. 57, n. 522); un documento del 1659 lo mostra «secondo Prette titolato nella Veneranda Chiesa di san Canciano», nella cui parrocchia abita, pur se le *rededime* nel

che dunque dovevano risiedere solo occasionalmente in città sino a questa data. Una memoria di Giovan Battista *quondam* Giovanni Andrea, redatta nel 1711 per gli Scalzi, ricorda che il padre, gli zii ed il nonno Ottavio si trovavano ancora negli anni venti «con la loro famiglia nella Città di Norimberga dove per lungo tempo hanno tenuto casa di Negotio», spostandosi poi a Venezia «con l'occasione di haver quivi trasportata la loro habitatione» nel 1632³⁹; documenti notarili coevi rilevano la presenza di Francesco di Ottavio come negoziante. In un tempo che si può supporre di poco posteriore a questa data, i fratelli risiedono nella parrocchia di Santa Marina, dove nel 1639 vengono fatte le pubblicazioni del matrimonio di Giovanni Andrea; per l'occasione, è necessaria la testimonianza di stato libero resa da Francesco che dichiara come i due fratelli si siano stabiliti in città sei anni prima dopo una permanenza a Norimberga⁴⁰. I Lumaga sono censiti agli inizi del 1642, tra i Cittadini; come «capi di casa» figurano Francesco e Giovanni Andrea, che vivono assieme ad altre dieci persone: tre *massere*, una donna (certamente Lucrezia incinta del primogenito, anche se non ha ancora diciotto anni), e sei uomini tra i diciotto ed i cinquant'anni in cui si trovano senz'altro i «giovani di negotio», ovvero gli addetti ai libri contabili ed i segretari; non è possibile dire se tra di essi vi sia anche il fratello Ottavio (ma forse sarebbe stato incluso tra i capi di casa). Sono comunque tra i pochissimi (in tutto quattro gruppi familiari) nella parrocchia, che pure contava anche palazzi patrizi, a possedere una gondola, segno distintivo di *status* e di ricchezza. L'abitazione è probabilmente la stessa in cui rimane

settembre 1661 non lo hanno individuato (ASVe, *Dieci Savi alle Decime*, reg. 421, Cannaregio). Il registro dei morti della parrocchia di San Canciano segna nel 1655 la fede di morte di Lidia vedova di Maffio Lumaga, e madre di Zuan Battista che muore l'8 ottobre 1666, «d'anni 60 in circa». Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (d'ora in poi ASPV), *Parrocchia di San Canciano, Morti*, reg. 1 (1574-1665), e reg. 2 (1626-1686).

³⁹ ASVe, *S. Maria di Nazareth, Mansionarie*, b. 1, fasc. 2, c. 22 r.

⁴⁰ «Questo Giovanni Andrea è mio fratello, onde benissimo lo conosco da fanciullo passò di paese et andò a Norimbergo et era sotto la custodia di nostro zio. Vi andai poi anch'io et all'ora questo mio fratello haveva anni 12 in circa da qual tempo in qua poi è sempre stato messo sotto mio governo si in detto loco di Norimbergo come anco qui in Venezia dove stiamo insieme et vi siamo anco venuti insieme». Rende testimonianza anche un «giovane di mezado» di Norimberga venuto in città con i due fratelli: «io conosco questo signor Giovanni Andrea mio Padrone che adesso son anni 14 otto de quali l'ho conosciuto et praticato in Norimbergo mia patria ove han tenuta casa fermata (...) et adesso son anni sei che sono come anche io siamo venuti in questa città et io sto in casa sua per giovane di mezado». ASPV, *Liber Matrimoniorum, et Aliarum Rerum contentarum in Alphabetto / A die 26. Decembris 1639 A.N.D. usque ad diem 20. mensis Decembris 1639*, c. 215 v., 20 dicembre 1639.

Giovanni Andrea con la famiglia nel 1661, sfortunatamente senza l'indicazione fisica della sua ubicazione, ed in cui lo stesso mercante morirà nel 1672.

Il contratto di nozze concluso il 21 novembre 1639 tra Giovanni Andrea e la quattordicenne figlia di Francesco di Andrea Bonamin con una dote consistente pari a 14.000 ducati⁴¹ va forse recepito come una alleanza commerciale, o semplicemente come il risultato di un legame tra persone dello stesso ambiente e il consolidamento di rapporti nati da tempo. Francesco Bonamin, tuttavia, sembra appartenere ad un inferiore livello socio-economico; famiglia originaria di Bergamo, presente a Venezia dagli inizi del Cinquecento⁴², alcuni membri di un ramo collaterale avevano nel 1632 ottenuta la cittadinanza originaria⁴³, ma non Francesco che se l'era vista rifiutare in quanto «cerneva della seda perché suo padre fa negotio di sede e di droghe et di altre mercantie perché el manda in Levante et ha un fiol in Soria»⁴⁴, ovvero era direttamente implicata in attività manuali relative al commercio di seta dalla Siria. Questo non impediva al mercante di esser definito vent'anni più tardi «Cittadino, e negoziante di questa città»⁴⁵. L'appartenenza è quella al gruppo dei negozianti attivi in città da almeno una generazione, cui accedono anche i Lumaga, seppure a un gradino più alto; la seta costituisce la principale attività di Francesco Bonamin, benché sia coinvolto, senz'altro su consiglio del genero, in operazioni nei monti napoletani (per le tasse sull'olio, su orzo e avena, e sui sali di Calabria). Che l'alleanza matrimoniale possa rivestire un significato d'affari è indicato anche dalla preghiera che Francesco Lumaga rivolge nel suo testamento affinché il mercante accetti di essere commissario testamentario assieme a Giovanni Andrea *in solidum* per gli affari di Venezia (senza successo poiché Bonamin rifiutò). Forse proprio in seguito ai contraccolpi subiti dalla compagnia Lumaga, sommati alla difficile situazione in Levante, l'ormai anziano mercante è costretto a dichiarare fallimento nel 1658⁴⁶; i crediti soddisfatti ammontavano a

⁴¹ ASVe, *Giudici del Proprio, Vadimoni*, reg. 219, cc. 150 e segg. Le pubblicazioni hanno luogo il 21, 25 e 26 dicembre dello stesso anno nella chiesa di Santa Marina, contrariamente all'uso comune che avrebbe usato la parrocchia della sposa (Santa Croce). ASPV, *Parrocchia di Santa Marina, Registro dei Matrimoni*, 1639-1661, carte non numerate, alla data.

⁴² BMC, Tassini, *Cittadini...* cit., I, c. 197.

⁴³ ASVe, *Avogaria di Comun*, b. 378/18.

⁴⁴ A. Zannini, *La presenza borghese*, in *Storia di Venezia...* cit., pp. 225-271.

⁴⁵ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10823, c. 363 r.

⁴⁶ «Doppo un corso lunghissimo d'anni ch'io (...) ho esercitati i talenti miei più vigorosi in questa città nel maneggio particolare de beneficij, con quella integrità et candore ben dovuto, et patentemente noto, ho convenuto finalmente soggiacere a colpi ingiuriosi di perversa fortuna da cui percosso il mio negotio per la fierezza delle congetture correnti, da gravissimi danni ricevuti in queste parti, et in particolare in Levante, in età setuagenaria son sta-

cinquantamila ducati, lasciandone scoperti altri dodicimila. Ciò nonostante, Francesco Bonamin doveva mantenere ancora un buon tenore di vita se la redecima di tre anni più tardi lo fotografa in affitto per 112 ducati a San Gheremia al ponte della Croce, in una casa di proprietà della Scuola di San Rocco⁴⁷.

È difficile dire se i Lumaga avessero deciso di mettere in atto una sorta di strategia sociale a Venezia per segnarvi il proprio *status* nobiliare, atteggiamento che non era estraneo alla generazione precedente la quale, come si è visto, cercò ripetutamente di affermarlo, e che fu in ogni caso ribadito nel sepolcro agli Scalzi. Il caso della nobiltà veneziana è particolare: classe chiusa, non bastavano lettere patenti per entrarvi a farne parte, ma la tradizione secolare veniva infranta, con una decisione sofferta e dopo diverse bocciature, nel 1646 sotto i colpi delle armate turche e di dissesti finanziari che sembravano aggravarsi, dietro versamento di centomila ducati – sessantamila come «libero dono» in contanti per mantenere un migliaio di soldati per un anno, il resto depositato in Zecca. Dell'opportunità approfittarono numerosi negozianti, pur se molti fallirono pochi anni dopo per l'oneroso esborso⁴⁸. Non è dato sapere se anche i Lumaga vi avessero pensato (la situazione finanziaria almeno sino al 1648 sembra consentirlo), o se invece non intendessero entrare a farvi parte. Dovevano comunque essere consapevoli della possibilità di ottenere la cittadinanza originaria che garantiva comunque prestigio sociale⁴⁹, ma non sembra si siano mai sottoposti all'esame dell'Avogaria di Comun⁵⁰.

Il *milieu* sociale dei Lumaga corrisponde alla loro condizione di famiglia nobile di antica data e di finanzieri di livello europeo; lo provano, ad esempio, i nomi dei padrini di battesimo dei figli di Giovanni Andrea. Il 4 luglio 1642 il

to sforzato a ritirarmi con sentimento tanto più amaro della mia sventura quanto più lungamente ho posseduto onorevole posto tra negotianti». ASVe, *Avogaria di Comun, Civile*, b. 117 fasc. 16.

⁴⁷ ASVe, *Dieci Savi alle Decime, Estimo* 1661, b. 226, n. 307.

⁴⁸ Cf. R. Sabbadini, *L'acquisto della tradizione. Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia*, Udine 1995.

⁴⁹ La cittadinanza originaria è anche inscindibile dall'accesso a cariche ed uffici nell'amministrazione pubblica, collocando i cittadini con una certa precisione come personale amministrativo intermedio della macchina statale. Esiste anche una cittadinanza per privilegio che non conosce una evoluzione istituzionale come quella originaria consistendo essenzialmente in agevolazioni daziarie e professionali concesse ad immigrati naturalizzati. Perde comunque di importanza nel corso del Seicento. Cf. A. Zannini, *Burocrazia e burocrati a Venezia in età moderna: i cittadini originari (sec. XVI-XVIII)*, Venezia 1993.

⁵⁰ Il loro nome non compare nell'*Indice di cittadinanze originarie 1569-1801* in ASVe, *Avogaria di Comun*, b. 440/80. Difficilmente, si pensa, non avrebbero superato la «prova», dimostrando di non aver svolto arti meccaniche.

primogenito Ottavio Francesco, colui che assumerà, non appena maggiorenne, la compartecipazione e in seguito la direzione degli affari paterni, è tenuto a battesimo da Giovanni Pesaro cavaliere, ambasciatore a Roma negli anni trenta, procuratore dal 1641, doge – sebbene per soli sedici mesi – nel 1658, ricordato come appassionato collezionista da Marco Boschini⁵¹. Il 19 ottobre 1644 Maria Antonia (morirà a tre anni di febbre) ha come padrino il «Magnifico signor» Giovanni Fontana, un negoziante la cui famiglia aveva fatto costruire un palazzo a San Felice ricordato da Martinioni⁵² poi preso in affitto dai Rezzonico ed i cui affari si intersecano con quelli dei Lumaga; a lui Giovanni Andrea lascerà nel testamento una coppa d'argento «per segno di affetto». Il 15 marzo 1646 per Antonia Marina (sposerà nel 1673 Vido Avogadro del ramo di Santa Maria Formosa) è la volta di Marc'Antonio Erizzo di Battista. Giovan Francesco Domenico è tenuto a battesimo il 6 giugno 1647 da Agostino Correggio *quondam* Orazio, notissimo e ricchissimo mercante che aveva acquistato l'ingresso nel Libro d'Oro l'anno precedente e che possedeva una notevole collezione di quadri⁵³; per Marc'Antonio Giovanni (morirà di vaiolo nel 1656) il 28 settembre 1648 vi fu *sier* Piero Dolfi *quondam* Girolamo, per Giovan Battista Gasparo (anch'egli negoziante) il 4 settembre 1651 il «magnifico» Bernardo Seghezzi *quondam* Mario (un altro negoziante), per Maria Lucrezia (monaca professa a Santa Marta) il 14 novembre 1653 Giorgio Contarini. E infine a battezzare nel 1658 Giovan Domenico Gasparo, poi prete gesuita, è Vincenzo Battaglia *quondam* Pietro Paolo, famiglia originaria di Cremona, creata nobile per la consegna della rocca ai Veneziani nel 1500 (il padre aveva avuto cariche di podestaria a Bergamo, Vicenza, Capo d'Istria); per Bortolomio Domenico il 19 novembre 1661 (morirà due anni dopo per febbre) è presente Girolamo Vendramin di san Simeon Grande, e per Antonio Maria Domenico (colui che, raccolta l'eredità commerciale paterna, dovrà terminare la cappella agli Scalzi), il 19 aprile 1663 «l'illustrissimo» Giovan Battista Laghi di santa Lucia, mercante di lana che aveva acquistato la nobiltà due anni prima⁵⁴.

La serie di nomi attesta quanto i Lumaga fossero riusciti a legarsi con il livello più alto della società mercantile e politica attiva a Venezia in quegli anni, cosa che non può stupire se si pensa all'attività prevalente esercitata dai fratel-

⁵¹ Cf. M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, ed. a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966, pp. 587-588.

⁵² Sansovino - Martinioni, *Venetia città...* cit., p. 395.

⁵³ Si rimanda allo studio di Borean, *La quadreria...* cit.

⁵⁴ ASPV, *Parrocchia di Santa Marina, Registro dei Battesimi*, reg. 3, 1636-1664, alle date; il reg. 4 (1664-1714) non ha rivelato altre nascite. Per le morti dei due bambini, *Ibid.*, *Registro dei morti*, reg. 6 (1636-1656) e reg. 7 (1656-1669).

li, il prestito attraverso il trasferimento di fondi e di cambiali sulle piazze europee e l'implicito coinvolgimento di capitali patrizi e commerciali; e se la costituzione veneziana non permette a nobili non inseriti nel Libro d'Oro di potersi appellare tali, nonostante i decreti di nobiltà di cui i Lumaga possono fregiarsi, essi sono a buon diritto cittadini con il titolo di Magnifico, ovvero tra coloro i quali, secondo l'opinione di un viaggiatore francese, potevano vestirsi come i nobili, «senza differenza alcuna (...), e il modo di salutarli con grande sottomissione è di baciare loro la manica»⁵⁵.

Le attività commerciali dei fratelli Lumaga a Venezia sono state ricostruite attraverso circa centocinquanta documenti reperiti nell'archivio notarile conservato nell'Archivio di Stato di Venezia⁵⁶; irreperibili risultano purtroppo i dettagliati libri di conti che avrebbero potuto far luce sugli interessi finanziari e sulle diverse fasi del ciclo d'affari, ripercorse dunque con un certo grado di approssimazione, inevitabile quando si tratta di descrivere la trama dei contatti e dei commerci in base a documenti in genere non esaustivi, lasciando passare tra le maglie larghe della registrazione un numero imprecisato di avvenimenti.

Gli interessi dei tre figli di Ottavio si riuniscono sin da subito in due compagnie commerciali: una a Venezia sotto il nome di Francesco, Ottavio e Giovanni Andrea Lumaga, compagnia che probabilmente è contestuale all'arrivo di Francesco e Giovanni Andrea in città e dunque risale ai primissimi anni trenta del Seicento; ed una a Milano sotto nome di Francesco ed Ottavio Lumaga e Marc'Antonio Stampa con cui pare esistessero legami di parentela, e che probabilmente è una compagnia precedente. Ottavio di Ottavio compare assai raramente nei documenti veneziani che in nessun caso permettono di ipotizzare un suo soggiorno anche temporaneo, facendo supporre una sua gravitazione prevalente su Milano (in un documento del 1641 istituisce suoi procuratori per il Banco del Giro a Venezia i fratelli Francesco e Giovanni Andrea, con procura rogata a Milano, mentre un altro atto ricorda una procura dei fratelli a Venezia per Ottavio a Milano nel 1636), agendo come tramite per il trasferimento di fondi della corte spagnola da Napoli a Milano attraverso Venezia, e curando direttamente gli interessi della compagnia con Marc'Antonio Stampa, anch'egli prestatore di denaro per la corte spagnola e *hombre de negocios* che nel 1645 era in credito con il governatore di Milano di 32.000 scudi⁵⁷. È invece

⁵⁵ M. Misson, *Nouveau Voyage d'Italie fait en l'année 1688 (...)*, La Haye 1691, parte I, p. 196.

⁵⁶ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, bb. 10788-10829 per gli anni 1633-1651; ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Angelo Maria Piccini, bb. 11050-11065 per gli anni 1652-1659; ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Cristoforo Brombilla, bb. 1166-1174 per gli anni 1666-1672.

⁵⁷ G. Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*, Milano 1996, pp. 121-122.

senz'altro Francesco, fratello maggiore di Giovanni Andrea e per la giovane età di quest'ultimo, nato nel 1607⁵⁸, a guidare le scelte finanziarie e commerciali a Venezia dopo il trasferimento da Norimberga, tanto da comparirvi addirittura come procuratore dello zio Marc'Antonio⁵⁹ (e viceversa, poiché i fratelli nominano lo zio loro procuratore a Lione nel 1641 per recuperare una parte di eredità dello zio Bartolomeo), sino al momento della morte. Tra le due compagnie i rapporti sono presumibilmente assai stretti finché è vivo Francesco, tanto che molte procure per le fiere di Piacenza e Novi sono fatte direttamente a Venezia per i Lumaga e Stampa di Milano.

I primi documenti sull'attività dei fratelli Lumaga a Venezia restituiscono l'idea di un giro d'affari riconosciuto e solido che li annovera sin da subito tra i «signori mercanti della Piazza di Venetia» assieme alle ditte più importanti come i Mora, i Saminati e Guasconi (i mercanti fiorentini furono i primi a praticare il *patto di ricorso* sulla piazza veneziana), i Fontana, i Retano⁶⁰; ad essi è sempre attribuito il titolo di negoziante, ovvero di colui che negozia, principalmente in cambi in fiera, secondo la definizione di un celebre trattato commerciale contemporaneo⁶¹. Il massiccio flusso di rendite che arriva in città permette larghe disponibilità monetarie, che vengono investite, a fronte di un sempre minore impiego nel commercio marittimo, nell'acquisto di terre dapprima, nel debito pubblico poi, ed in speculazioni finanziarie nei cambi in fiera tanto che negli anni venti del Seicento il *patto di ricorso*, che permetteva di riscuotere un largo margine di guadagno facendo girare in più fiere una stessa lettera di cambio, è già ampiamente diffuso; altri capitali, in quantità minore dato il modesto margine di guadagno ed i rischi dell'operazione, confluiscono nei *cambi di arbitrio*, gli arbitraggi, con l'acquisto di denaro su una piazza e la vendita su un'altra. Una scrittura di mercanti del 1603 asseriva per Venezia che «in tutta Italia e forse in Europa non si trova altra Piazza più comoda a mercanti per haver danaro di cambi e per pagar debiti de cambij che vengono da qual si sia parte del mondo e dove concorri più i debiti e i crediti di tutti li mercanti di questa città», grazie alla creazione del banco della Piazza di Rialto attivo dal 1587 al

⁵⁸ La data è desunta dalla fede di morte. Cf. ASVe, *Provveditori alla Sanità, Necrologi*, b. 883: «5 settembre 1672 / Il Clarissimo Signor Giovanni Andrea Lumaga d'anni 65 in circa di febre e dolori giorni 15 in circa Trivelini Hiarca e Bonifacio faranno sepelir suoi figlioli / Santa Marina». ASPV, *Parrocchia di Santa Marina, Registro dei morti*, reg. 8 (1670-1682), c. 21.

⁵⁹ Procura rogata, come si afferma, a Parigi il 10 febbraio 1639, notai Michiel de Groyin e Claudio del Re, e riconosciuta da negozianti francesi a Venezia.

⁶⁰ Cf. un parere per la costituzione di una società in accomandita firmato anche da Francesco. ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10790, c. 226, 4 agosto 1634.

⁶¹ G.D. Peri, *Il negoziante*, Venezia 1682.

1637, banco pubblico, e del Banco Giro dal 1619: questo prendeva nome dall'operazione tipica del *giro*, che dava la possibilità di una pronta utilizzazione di un credito verso lo Stato, trasferendolo ad altri con pieno potere liberatorio, e dando vita ad una circolazione allo scoperto controllata e garantita dallo Stato; già nel 1625 i provveditori in Zecca constatavano che il banco aveva permesso di ridurre, nei pochi anni dalla sua creazione, l'impiego della moneta metallica perché i pagamenti più importanti venivano fatti mediante girata, dunque in *partita*, incontrando subito un grande successo⁶². Questa intensa attività finanziaria doveva essere ben conosciuta alla famiglia Lumaga, che decide dunque di trasferirsi a Venezia sicuramente prima del dicembre 1633⁶³; a questa data risale infatti la costituzione di una compagnia «di Negotij Mercantili» tra Francesco e Giovanni Andrea, ed Ottaviano Benaglio; alla compagnia si affianca – sebbene in forma di socio con partecipazione ridotta – Orazio Pianca, anch'egli grosso negoziante a Venezia come denuncia, tra l'altro, una lettera del 1626 indirizzata da Bartolomeo Lumaga ad Angelo Contarini; i Pianca appaiono prestatori di giro⁶⁴. La morte di Benaglio, nel 1636, pone fine alla compagnia, che prima della dissoluzione continua per qualche tempo «a solo carico, beneficio e malefficio de signori Lumaga»⁶⁵; le pendenze residue con crediti da recuperare sono calcolate in 16.070 ducati, di cui 7.011 ducati di Banco e 9.058 ducati correnti, di cui i Lumaga si assumono pieno carico rimborsando la parte di Pianca e di Benaglio oltre ai debitori inesigibili, per una cifra pari a circa diecimila ducati di banco; il bilancio del 1637, ultimo anno di vita della compagnia, riporta nomi di mercanti di Norimberga, Augusta, Leopoli. Dei rapporti con il mercato tedesco si occupa anche, negli anni quaranta, un Raimondo Lumaga in società con Giacomo Moscatello ed entrambi «negotianti in questa città».

Numerosi sono gli atti che fanno riferimento alla creazione di procuratori; Francesco e Giovanni Andrea compaiono come procuratori *ad invicem* (ovvero possono l'uno rappresentare l'altro e viceversa) per le fiere di Verona e Bolzano, fondamentali snodi per i mercati tedeschi, sebbene preferiscano inviare dei procuratori; dal 1641 compaiono anche nelle fiere di Piacenza⁶⁶. Procura-

⁶² U. Tucci, *Monete e banche*, in *Storia di Venezia...* cit., pp. 571-581.

⁶³ Si è detto che i rapporti con Venezia erano comunque preesistenti; un Marco Lumaga di un altro ramo, che lavora a Norimberga, ha rapporti – in parte non definiti al momento della morte nel 1633 e che Francesco deve sistemare – con Giovan Battista Mora e Bartolomeo Carminati di Venezia, una grossa ditta mercantile, oltre che diverse attività in fiera a Verona e Lione. ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10801, c. 454 r.

⁶⁴ BMC, Cod. Cic. 2524, c. 75.

⁶⁵ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10797 c. 854 r.

⁶⁶ Dal 1579 si tenevano a Piacenza, nel territorio del duca di Parma, importantissime fiere di cambio nate a Besançon forse nel 1534, su iniziativa dei prestatori genovesi che doveva-

tori sono nominati per la riscossione di crediti in altre città d'Italia; ad esempio, nel novembre 1638 – forse in relazione alle fiere di Verona – si scelgono due mer-

no rimanere nelle vicinanze di Lione – a metà strada tra il Mediterraneo ed Anversa, una sorta di capitale della ricchezza – e delle concentrazioni di denaro e di merci determinate dalle sue fiere, i cui ritmi furono per molto tempo seguiti esattamente. Le fiere di cambio rimangono sotto strettissimo controllo genovese sino al 1621 (ma continuano sino a Settecento inoltrato), segnando una rottura con Lione. Le fiere sono riunioni di uomini d'affari – una sessantina – quattro volte l'anno: l'Apparizione il primo febbraio, a Pasqua (il 2 maggio), il primo agosto, ad Ognissanti il 2 novembre. Si tratta dei «banchieri di conto», per entrare a farvi parte è necessario versare una fortissima cauzione (4.000 scudi) ed ottenere il voto di gente «altolocata», di altri prestatori di livello internazionale; il terzo giorno delle fiere viene da costoro fissato l'importantissimo corso dei cambi, il «conto»; accanto operano i «cambiatori», autorizzati sotto cauzione (2.000 scudi) a seguire le fiere ed a presentarvi i loro pagamenti; infine vi sono i «trattanti», i rappresentanti delle ditte, i mediatori. Sono in tutto non più di duecento persone, assicurate alla stretta disciplina da un regolamento rigido che rimette la decisione in caso di contestazione al Senato di Genova. «Ciascun mercante vi presenta un libro rilegato, lo «scartafaccio», in cui si trova l'insieme delle sue lettere di cambio da pagare o da incassare, «tratte» e «rimesse». In primo luogo, si mettono in ordine le scritture, si ottengono le accettazioni, poi confrontate tutte le operazioni della fiera si giunge ad una serie di annullamenti, di compensazioni. Restano infine un passivo o un attivo, che non hanno più nulla a vedere con le cifre fantastiche dei pagamenti iniziali in sospeso. Per le differenze saldate in oro, come esige la pratica delle fiere, basta una piccola quantità di contante. E spesso il creditore accetta la rimessa del suo credito su una piazza o su un'altra fiera. C'è così creazione di credito, a vantaggio dei debitori. Beninteso, il particolare delle operazioni è più complicato: (...) la pratica non era priva di serie difficoltà, nonostante le tavole di cambio già predisposte. Per i partecipanti assenti abituali, i responsabili delle fiere facevano circolare, il quinto giorno, modelli di lettere di cambio che bastava riempire. Venivano così regolati, in quelle fiere spicce, pagamenti enormi»; nel 1638 secondo Peri si era negoziato per 48.000.000 «scudi di marco», moneta fittizia contrattata in fiera che dà il valore dei prestiti. F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino 1986 (ed. francese aggiornata Paris 1982), I, pp. 536-544. Lo scudo di marche è convertibile in monete secondo un rapporto determinato (così per Venezia, Genova, Firenze e Napoli si cambiavano 101 scudi di marche per 100 scudi d'oro), ma vi era una variazione dovuta al costo del prestito; il pagamento nella esecuzione in fiera dei negozi aveva poi corso in scudi d'oro: «chi su una piazza dà a cambio per una certa fiera, consegna sulla piazza danaro contante ed acquista così, ad un certo prezzo (corso del cambio) lo scudo di marche, esigibile a scadenza sulla fiera; e chi in fiera dà a cambio su una certa piazza, vende lo scudo in fiera ad un certo prezzo per avere più tardi sulla piazza, giunta la scadenza, altra moneta». G. Mandich, *Delle fiere genovesi dei cambi, particolarmente studiate come mercati periodici del credito*, in «Rivista di Storia Economica», IV (1939), p. 258. I corsi delle fiere di Piacenza segnano il ritmo dell'economia europea nel suo insieme, ed il corso dello «scudo di marco», che tende a diminuire dopo il decennio 1591-1600, indica una costante perdita del potere d'acquisto: il corso dei cambi indica infatti l'apprezzamento del denaro fittizio con cui si paga l'indebitamento, inversamente proporzionale al potere d'acquisto della moneta reale; in parole povere, se esiste disponibilità di moneta locale è più fa-

canti di Lucca per riscuotere a Firenze da Cosimo del Sera, «Depositario Generale dell'Altezza Serenissima di Toscana», seimila scudi d'oro dovuti ai Lumaga per una lettera di cambio da Amburgo del tesoriere del principe Mattias. In un altro documento di poco posteriore si fa riferimento ad un «ritratto de Christalli» acquistati da una compagnia veneziana su Messina; i Lumaga consegnano 228 ducati correnti «fuori di Banco (...) che diffalcato l'aggio sono ducati 188 di banco ovvero 150 scudi circa di Lucca ovvero oncie 68, tari otto e grana sei moneta di Messina» al procuratore della ditta veneziana per ordine di una ditta di Lucca, cui evidentemente era stato girato il debito. Altri documenti, probabilmente correlati all'attività finanziaria, fanno menzione di imprese commerciali, spesso in associazione con altri importanti negozianti di Venezia, che toccano Londra e Livorno, a riprova di come le attività dei Lumaga non possono non intrecciarsi con quelle di altre ditte commerciali importanti ed attive nello stesso periodo a Venezia, quali i Correggio, ed esercitare anche la pratica delle assicurazioni in cui tutti i negozianti di una certa importanza erano impegnati⁶⁷.

Sino alla morte di Francesco nel 1648 è dunque preponderante l'attività di prestito intrapresa dai fratelli Lumaga (come gli zii a Parigi), attraverso i complicati giri di partite e lettere di cambio; il guadagno, considerata l'alta percentuale di rischio legata al possibile deprezzamento dei cambi, doveva essere no-

cile prendere denaro a prestito, dunque minore è il ricorso alle lettere di cambio, dunque queste si deprezzano, e viceversa. Questo è il «cambio verticale», che rende l'oscillazione del corso sul mercato interno (e su di esso ha influenza il recupero dei crediti, i bassi profitti, i salari); vi è poi il «cambio orizzontale», ovvero la misura delle variazioni del corso degli scudi e delle monete sul mercato esterno. Nonostante i tentativi genovesi di sostenere i corsi dopo il 1630, questi conoscono una costante caduta, dimostrando i valori forse eccessivi (e dunque basso potere d'acquisto della moneta reale) raggiunti negli anni precedenti; il campo è ora libero per i mercanti milanesi e fiorentini. La perdita di potere d'acquisto della moneta locale è diseguale da un posto all'altro; restano forti i banchi liguri e toscani, dunque Genova, Firenze, Roma, Ancona e Messina; Venezia, con Lucca, Anversa, Bari, Milano, Napoli, Bologna, rimane in una situazione intermedia. «L'unità intermonetaria delle fiere di cambio, lo scudo di marca, era importata attraverso le oscillazioni registrate a Rialto. Come la moneta corrente, come la moneta locale di cambio, lo scudo di marca si deprezzava. A Venezia, più che in altre piazze relativamente strette, o troppo dominate dall'economia spagnola, era l'oro a contare, ed era sempre in vantaggio». Cf. J.G. da Silva, *Banque et crédit en Italie au XVII^e siècle*, I, *Les foires de change et la dépréciation monétaire*, Paris 1969, pp. 319 e segg.

⁶⁷ Dalla seconda metà del Cinquecento l'assicurazione marittima era da considerarsi una «cautela necessaria alla quale l'operatore avveduto non si sarebbe potuto sottrarre», divenendo molto estesa ed interessando un gran numero di operatori grandi e piccoli, professionali o meno, come forma popolare di investimento. U. Tucci, *Gli investimenti assicurativi a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *Mélanges en l'honneur de F. Braudel*, Toluosa 1973, pp. 633-643.

tevole, oscillando tra il 20 ed il 22% se si dà fede ad alcuni bilanci di una ditta privata che si serve occasionalmente dei Lumaga negli stessi anni per trasferire crediti e debiti al banco del Giro, testimoniando, assieme ad alcuni atti notarili stipulati per il recupero di crediti di minore entità, la diffusione di questo sistema di indebitamento anche presso gli strati mercantili e artigianali.

Numerosi documenti degli anni trenta e dei primi anni quaranta del Seicento registrano il giro di partite di banco, che nascondono prestiti in oro, a favore della corte spagnola di Napoli cui i Lumaga servono da cambiatori d'appoggio a Venezia per poter girare comodamente il denaro su Milano, quasi certamente con l'appoggio dei Lumaga e Stampa. L'ordine è scritto nel Banco del Giro di Venezia in genere a favore dell'ambasciatore spagnolo in città, previo ricevimento di una lettera da Napoli che, attraverso personaggi intermedi come Bartolomeo d'Aquino⁶⁸ (di cui i Lumaga sono procuratori a Venezia), arriva direttamente dai viceré⁶⁹. La tabella seguente annota tutti i movimenti, di cui si è rinvenuta l'esistenza, compiuti dai Lumaga a favore della corte napoletana, ed i movimenti in banco raggiungono in dieci anni l'ammontare – notevole – di più di 160.000 ducati girati (cioè prestati).

⁶⁸ D'Aquino è un consistente prestatore per la corte napoletana negli anni trenta e quaranta del Seicento, e riuscì ad arricchirsi speculando sull'enorme debito pubblico; i contratti stipulati dai vice Re con lui ad un titolo del 7% e scaricati sulle imposte dirette avevano goduto di un aggio a favore del creditore dal 18% tra 1634 e 1640 al 40% nel 1641, al 55-59% nel 1642 e addirittura al 70% nel 1643. Bartolomeo D'Aquino, assieme a Roomer e Vandeneynnden, faceva parte di un gruppo di finanzieri – speculatori, pur rimanendo il maggiore, vide crollare le proprie fortune con il collasso finanziario a seguito degli avvenimenti del 1647-1648 e per brogli. Tra 1636 e 1644 riuscì a stipulare *asientos* per 17 milioni di ducati, girando i prestiti «a diverse persone et huomini de negotii», tra i quali senz'altro vi erano i Lumaga. Così insospettì la regia camera che infatti lo mise sotto processo nel 1646, sino all'assoluzione nel 1652. G. Galasso, *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVIII)*, Torino 1994, pp. 200 e 207. Su D'Aquino, R. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Bari 1967, e A. Musi, *Finanze e politica nella Napoli del '600: Bartolomeo d'Aquino*, Napoli 1976.

⁶⁹ Ad esempio: «L'illustrissimo et eccellentissimo signor Giovanni de Vera, Conte della Rocca, Ambasciatore per la Maestà Cattolica presso questa Serenissima Repubblica, spontaneamente ha confessato, et confessa haver havuto come con vero effetto ha ricevuto, scrittogli hoggi nel Banco Publico del Giro da signori Francesco Ottavio et Giovanni Andrea Lumaga negotianti in questa città ducati nove mille cinquecento ottantacinque soldi 12 di Banco, che sono la giusta valuta di ducati dieci mille da soldi novantacinque moneta corrente di Milano per ducato, ragionato il ducato lire sei della stessa moneta. Quali denari Sua Eccellenza riceve et detti signori Lumaga pagano per un ordine di Napoli de ultimo luglio passato del signor Bartolomeo d'Aquino che dice farli pagare d'ordine dell'ecc.mo signor Conte di Montereì, Vice Re, et Capitano Generale nel Regno di Napoli, che dice rimetterli in conto di quello se li deve di suo soldo, et altre spese sino al fine dell'anno pas-

Tab. 1. Movimenti effettuati dai Lumaga di Venezia per il governo spagnolo di Napoli.

<i>data</i>	<i>destinatario</i>	<i>ducato di banco di Venezia</i>	<i>valore corrispondente in ducati</i>	<i>tasso di cambio in moneta corrente</i>	<i>ordine</i>	<i>causale</i>
27 agosto 1637	Giovanni de Vera conte de la Roca – ambasciatore	9585:12	10.000	95 soldi di Milano per ducato	Bartolomeo d'Aquino – Napoli	conte di Monterey, vice Re e Capitano Generale del Regno – soldo e altre spese per il 1636
15 gennaio 1638 <i>m.v.</i>	Giovanni de Vera conte de la Roca – ambasciatore	7558:19	8.000	93 soldi di Milano per ducato *	Bartolomeo d'Aquino – Napoli	Duca di Medina della Torre, vice Re del Regno
24 marzo 1640	Giovanni de Vera conte de la Roca – ambasciatore	8860:12	10.000	86 soldi di Milano per ducato**	Tomaso Nunes, Carlo Andrea Gazino – Napoli***	Duca di Medina della Torre, vice Re del Regno – soldo
2 giugno 1642	Giovanni Fontana per la sua ragione	8518	9600	90 soldi di Milano per ducato	Bartolomeo d'Aquino – Napoli	Duca di Medina della Torre, vice Re del regno – per valuta cambiata con Gaspar Roomer
14 agosto 1642	Giovanni Andrea Lumaga come procuratore del barone Francesco Biboni	4076:9	4500	90 soldi di Milano per ducato	Bartolomeo d'Aquino – Napoli	Duca di Medina della Torre, vice Re - «per conto di quello si deve alla Maestà del Re di Polonia per vendita, che tiene in quel Regno sopra la Dogana di Foggia per im-borsarsene detto signor d'Aquino in conto delli assiento fatti a 30 aprile passato»
20 settembre 1642	Pietro Martire Cernezzì come procuratore di Roomer e Vandeneijnde di Napoli	8977	10000	90 soldi di Milano per ducato	Bartolomeo d'Aquino – Napoli	Duca di Medina della Torre, vice Re - «in conto dell'assiento fatto con la Regia Corte in april passato»
14 novembre 1642	Pietro Martire Cernezzì come procuratore di Roomer e Vandeneijnde di Napoli	8620:20	10000	90 soldi di Milano per ducato	Bartolomeo d'Aquino – Napoli	<i>ut supra</i>

sato 1636, et d° signor d'Aquino li fa pagare per doversene rimborsare dalla Regia Corte di Napoli in ducati diecimille di quella moneta, et come nell'ordine stesso qui appresso in secondo luoco registrato; onde chiamandosi detto eccellentissimo signor Conte della Rocca sodisfatto della predetta rimessa, ha fatto quietanza, liberatione, et assolutione finale et irrevocabile a signori Lumaga, per essi presente, et stipulante ne Notaro publica persona, rendendoli quieti, et sicuri con loro beni, et heredi in perpetuo (...) / Per li Lumaga // a Don

segue tab. 1

14 novembre 1642	Emilio Piatti come procuratore del conte Mathias Galasso «Consiglier Arcano della Sacra Cesarea Maestà»	65034:12	82000	0,8 e 1/2 talleri per ducato	Bartolomeo d'Aquino – Napoli	manca
15 dicembre 1642	Vincenzo Selano di Napoli, «regio pagatore dell' Infanterie Alemane in Trieste»	9612	12000	0,8 e 1/2 talleri per ducato	Bartolomeo d'Aquino - Napoli	Duca di Medina della Torre, vice Re – per la condotta dei «tedeschi in quel Regno» a servi- zio della «Maestà Cat- tolica»
19 dicembre 1642	Pietro Martire Cernezzi come procuratore di Roomer e Vandeneinde di Napoli	17374:6	20000	90 soldi di Milano per ducato	Bartolomeo d'Aquino - Napoli	Duca di Medina della Torre, vice Re – in conto dell' <i>asiento</i> fatto a Napoli
25 agosto 1645	Marchese de la Fuente – ambasciatore a Venezia	3500		lire 16 e 1/5 valuta di Banco	Francesco Lumaga – Napoli	Girolamo d'Aquilar Maggiordomo di Almirante di Castiglia vice Re di Napoli
15 marzo 1647	Marchese de la Fuente	10000			Giovanni de Zevaglios duca di Ostuni	Duca d'Arcos vice Re - «per spender nella leva, et soccorso de Alemani per difesa dello stesso Regno»
totali		161717:18	176100			

*«che dedotti 3 per cento della differenza da moneta corrente a moneta di cambio e raguagliato il conto a soldi 151 e 3/4 per ogni scudo di cambio di soldi 117 imperiali conformi al corso corrente del cambio fattosi da qui per Milano»

**«raguagliato il conto a soldi 156 per ogni scudo di Cambio di soldi 115 Imperiali conforme al corso del cambio [...] di qui per Milano»

*** di cui i Lumaga sono procuratori a Venezia

Fonte: atti diversi in *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, bb. varie.

Durante la guerra dei Trent'anni, enormi somme trovano strada fuori dal Regno per sostenere gli eserciti spagnoli a difesa del nord Italia; il peso è scaricato su Napoli piuttosto che su Milano; dal 1631 al 1643 il Regno invia circa 11 milioni di ducati a Milano – e si tratta solo di denaro, non soldati e vettovagliamenti vari⁷⁰. Il meccanismo è il medesimo che aveva reso spaventosamente ricchi i banchieri genovesi appena qualche generazione prima; le corti spagnole hanno bisogno di moneta d'oro per il pagamento delle truppe, e i Lumaga

Giovanni de Vera Conte della Rocca Ambasciatore di Spagna per una di Napoli di Bartolomeo d'Aquino (...). ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10797, c. 455 v., 27 agosto 1636.

⁷⁰ A. Calabria, *The Cost of Empire. The Finances of the Kingdom of Naples in the Time of Spanish Rule*, Cambridge 1991, pp. 89-90.

(assieme ad altri negozianti veneziani, come i Flangini) agiscono da prestatori, attraverso le lettere di cambio e talvolta con la corresponsione materiale di contante⁷¹. In cambio, ricevono anch'essi partecipazioni negli *asientos*⁷², come de-

⁷¹ Come accade nel 1642: «Constituito alla presenza di me nodaro e testimoni infrascritti il signor Vincenzo Selano di Napoli deputato dal Tesorier Generale per andar pagator a Trieste riconosciutomi dal signor Giovan Donato Correggio commorante in questa città da me conosciuto, spontaneamente ha confessato haver havuto, come attualmente in detta nostra presenza con ver'effetto ha ricevuto dal signor Giovanni Andrea Lumaga per la sua ragione cantante Francesco, Ottavio e Giovanni Andrea Lumaga la summa puntuale di settemille Cechini d'oro in oro di questo peso della Cecca di questa Inclita Città, quali detti signori Lumaga per detti nomi paga, e detto signor Selano riceve per essecutione d'un ordine del signor Bartolomeo d'Aquino di Napoli 29 aprile passato, col quale dice farli pagare d'ordine di S.E. in conformità del mandato speditogli di ducati quattordicimille di quella moneta per la sodisfazione di essi, et li doverà spendere a dispositione del Tenente di Maestro di Campo Generale Rabostilla, e come nell'ordine predetto qui a piedi registrato, onde come sodisfatto delli predetti cechini settemille d'oro effettivi ut supra in contanti ricevuti, detto signor Selano ha fatto quietanza finale a detti signori Lumaga, et Aquino per tutti presente, e stipulante lo stesso signor Giovanni Andrea rendendoli cauti, quieti e sicuri con lor beni, et heredi in perpetuo, obbligando però tutti suoi beni presenti et futuri. / Segue il tenor dell'ordine sopradetto / 1642 Adi 29 Aprile. Napoli. Zechini settemille di giusto peso. A piacere del pagatore Vincenzo Selano che è la persona, che à destinato il tesoriere Generale per andar per pagatore a Trieste li pagarete Zechini 7000 di costì di giusto peso, quali fò pagare di ordine di S.E., et in conformità del mandato speditomi di ducati 14.000 di questa moneta per la sodisfazione di essi, lo fò senza cambio per obedire all'ecc.mo signor Vicerè, il quale li doverà spendere a dispositione del tenente di Mastro di Campo Generale Domenico Rabostilla, e di questo pagamento prendetene duplicata carta di pago per mano di atto pubblico». ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10806, c. 155 v.

⁷² I mercanti genovesi avevano in mano la pressoché totale integrità del debito pubblico spagnolo attraverso un sistema di contratti a breve termine (gli *asientos*) tra il governo castigliano ed i prestatori di denaro, che anticipano quote rimborsabili sugli arrivi di metalli preziosi a Siviglia – arrivi intermittenti che devono essere sostituiti con una tesoreria regolare; l'abilità dei Genovesi nel coprire i consistenti anticipi (prevalentemente il pagamento in oro delle truppe impiegate nei Paesi Bassi) con il risparmio pubblico spagnolo o italiano è premiata con l'emissione, dal 1561 al 1575, di titoli di rendita pubblica (*juros de resguardo*) utilizzabili a piacimento dagli *asentistas*, che li vendono in tutta Europa; quando poi il re di Spagna avrà rimborsato il prestito, i Genovesi riacquistano gli *juros* per restituirli, ed intanto investono i profitti in merci spagnole – allume, lana, olio, seta – che, esportate in Italia o nei Paesi Bassi, forniscono la liquidità necessaria; e, secondo Braudel, i Genovesi, venditori di argento spagnolo, trovano in Italia soprattutto monete d'oro e lettere di cambio assicurandosi il successo delle operazioni. Le fiere a Piacenza nascono dai turbolenti anni 1575-1577: di fronte ad un decreto reale (nato con l'intento di frenare il totale controllo genovese sulle finanze spagnole) del 1575 con cui sono dichiarati illegali gli *asientos* stipulati dopo il 1560, i Genovesi replicano con un blocco dei pagamenti in oro delle lettere di cambio, mentre scoppia in città una rivoluzione politica molto grave dove i vincitori (i «nobili nuovi», mercanti provenienti dalle Arti) bloccano i meccanismi finanziari complicati e non so-

nuncia ad esempio nel 1642 un ordine di circa 8500 ducati di banco «in conto del possesso nell'Assiento stipolato 30 april passato con la Regia Corte»; il pagamento è girato da Gasparo de Roomer⁷³, e si può ricordare come su Venezia le operazioni di questo mercante fiammingo trapiantato a Napoli fossero le più consistenti in assoluto, soprattutto per la vendita di seta grezza che riforniva le manifatture veneziane, traendo tuttavia una parte consistente di guadagno anche dall'affitto di navi per il trasporto delle truppe⁷⁴; suo procuratore, tra gli altri, è Pietro Martire Cernezzì, anch'egli negoziante con un cospicuo giro di affari finanziari e strette relazioni con Napoli, che lo vedono tra le altre cose implicato in leve di soldati tedeschi. È forse per questo motivo che dal 1643 sono assai frequenti le procure per le fiere di Bolzano, dove si contrattano i cambi per Vienna e dove dunque si effettuano i pagamenti per il soldo dei tedeschi per la corte di Spagna. La triangolazione Venezia - Napoli - Milano⁷⁵ non do-

no in grado di rimmetterli subito in moto; nel frattempo, le truppe spagnole si ammutinano e saccheggiano Anversa nel novembre 1576. Il re è costretto alla conciliazione, e nel dicembre 1577 i cambiatori Genovesi mettono subito a disposizione cinque milioni di scudi d'oro in oro pagabili a Genova o a Milano. E si costruisce, con l'appoggio di mercanti banchieri milanesi e toscani, la nuova soluzione delle fiere a Piacenza. Braudel, *Civiltà...* cit., pp. 536 segg.

⁷³ ASVe, *Notarile*, Atti, notaio Giovanni Piccini, b. 10806, c. 214 v.

⁷⁴ De Roomer, mercante di Anversa trapiantato a Napoli dal 1616 sino alla morte nel 1674, è legato a doppio filo con la corte spagnola, sebbene l'attività si disperda in innumerevoli direzioni soprattutto di trasferimento di merci (era commerciante di seta, assicuratore, procuratore di ditte extraregno, proprietario di navi, e mercante-cambiatore), in società dapprima con Giacomo van Ray sino al 1627 e con Giovanni Vandeneynnden in seguito; aveva corrispondenti tramite i quali si trasferivano da e per Napoli cifre considerevoli ad Amsterdam, Bari, Firenze, Livorno, Milano, Palermo, Roma, e naturalmente Venezia. Uno spoglio dei suoi conti nei banchi pubblici napoletani ha rivelato come nel decennio 1636-1645 i conti suoi e dei soci raggiungessero cifre elevatissime (quasi 11 milioni di ducati di banco, su un totale, dal 1616 al 1674, di poco più di 15 milioni), probabilmente per i pagamenti fatti dalla corte napoletana che, come rivelano le polizze, utilizzava le navi di Roomer e socio per il trasporto delle truppe e per l'approvvigionamento necessario, soldati che dovevano esser condotti «con loro vascelli in Spagna e Fiandra»; i due fiamminghi si occupavano anche degli approvvigionamenti di bordo e, come fanno scoprire alcune polizze, del «soldo e razione dati alli cappellani, maestri di bastimenti, dispensieri e scrivaneli che hanno servito con li vascelli nel viaggio in Spagna». Cf. E. Nappi, *Le attività finanziarie e sociali di Gasparo de Roomer. Nuovi documenti inediti su Cosimo Fanzago*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Napoli 2001, pp. 61 segg. I rapporti tra Roomer e i Lumaga, che potrebbero non limitarsi ad essere meramente finanziari, sono oggetto di analisi nella seconda parte di questo saggio, dovuta a Linda Borean.

⁷⁵ Naturalmente il rapporto Milano - Napoli era fortemente mediato via Madrid, ed era innanzitutto un rapporto con la dinastia più che fra due entità politiche e istituzionali dello stato lombardo e del Regno meridionale; i rapporti economici non avevano mai assunto una intensità paragonabile a quella dei rapporti di Milano con Venezia, la Catalogna, e soprat-

veva tuttavia servire soltanto per la guerra nelle Fiandre; dal 1613 il ducato di Milano si trovava ad essere teatro delle scorribande tra Asburgo e Borboni per il dominio del Monferrato⁷⁶. Così nel 1644 i Lumaga di Venezia consegnano al Marchese de la Fuente, ambasciatore di Spagna, «lire 24769, e soldi diece di piccola moneta corrente di questa Città in tante valute d'oro, e d'argento al prezzo corrente» che, diffalcato l'aggio «solito de venti per cento» e la provvigione dei Lumaga ammontano a 3000 «scudi di camera di Milano», pagati per ordine dei Lumaga e Stampa per conto del Marchese di Velada a Pavia⁷⁷. Dal 1644 Francesco è personalmente a Napoli, con procura di Giovanni Andrea che resta a Venezia, per

domandar scoder ricever ricuperar farsi dar, et consignar da qualsivoglia persona, et luoco publico, et privato etiam col mezzo de publici Banchi, ogni summa, et quantità di danari robbe, beni effetti mercantie e tutt'altre cose dovute, et che in avvenire spettar potessero à detto signor Costituente⁷⁸;

evidentemente, si tentava un recupero delle ingenti somme prestate alla corte spagnola, forse per qualche difficoltà di rientro dei crediti. Di lui si serve, nel 1646, l'ambasciatore spagnolo da Venezia, per ingenti crediti in partite

tutto Genova e Toscana; tuttavia, i mercanti milanesi avevano i loro privilegi nel Regno ed una colonia apprezzabile. Cf. Galasso, *Alla periferia...* cit., p. 303.

⁷⁶ Ripresa nel 1627, la guerra si concludeva temporaneamente nel 1631, con un trattato di cui una delle clausole disponeva il libero transito attraverso la Valtellina; e poiché nel 1601 la Spagna aveva perso la strada che garantiva le comunicazioni tra il Mediterraneo ed i Paesi Bassi attraverso Genova, la Lombardia, il Piemonte e la Savoia, la Franca Contea e la Lorena nella seconda metà del Cinquecento, una delle due strade alternative per garantire un flusso continuo di uomini e mezzi all'esercito delle Fiandre passava proprio attraverso la Valtellina e l'Engadina (la seconda strada utilizzava invece il passo del Sempione, chiuso nel 1613 alla Spagna dopo che la Francia aveva attirato a sé i cantoni svizzeri). Nel 1620, così, con il pretesto di una faida tra cattolici e protestanti valtellinesi, gli spagnoli invasero la regione ponendovi una guarnigione permanente, situazione che tuttavia si guastava una decina di anni dopo con il taglio dei collegamenti via terra con l'Olanda per la conquista in mano francese di Alsazia (1631) e Lorena (1633); l'anno successivo un esercito francese marciava direttamente su Milano; gli anni successivi segnano conquiste e perdite di città lombarde e piemontesi da entrambe le parti, e la devastazione delle campagne di Alessandria, Novara, Pavia, senza che la pace di Vestfalia (1648) ponga fine alla guerra intorno allo stato di Milano sino al 1659. Ai fatti di guerra, che interrompevano i commerci, spesso non sostenuti da adeguati interventi pubblici, si dovevano aggiungere tre gravi carestie nel 1629, 1635 e 1649, oltre alla peste del 1630. D. Sella, *L'economia lombarda durante la dominazione spagnola*, Bologna 1982, pp. 89 segg.

⁷⁷ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10810, c. 247 v.

⁷⁸ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10809, c. 14 v.

di Banco. È di poco successivo il coinvolgimento dei Lumaga in attività più marcatamente commerciali, e forse meno rischiose: nel gennaio 1647, infatti, Giovanni Andrea fa registrare il contenuto di una cassa «spedita da Napoli in Amsterdam per via di Milano»⁷⁹ con quattro drappi di seta, stoffe varie e pizzi bianchi e neri.

Francesco, a Napoli ancora nel marzo 1648, risulta essersi spostato assieme al nipote Camillo nel luglio successivo a Milano, dove entrambi ricevono la procura di Gerard Reynst (la compagnia milanese riscuote il prezzo dell'appalto del sale per il rifornimento dello stato di Milano tra 1645 e 1650, vinto da Giovanni Reynst e Abraam Ermans da Venezia per centomila ducati di banco⁸⁰) per nome di Marc'Antonio Lumaga, lo zio di Francesco. La causa del viaggio improvviso è molto probabilmente la morte del fratello Ottavio (di poco precedente sembra esser stata quella di Marc'Antonio Stampa), il cui testamento dichiara eredi universali i due fratelli superstiti, e il nipote figlio di Marc'Antonio; Giovanni Andrea, rimasto a Venezia, nomina suo procuratore per nome anche del fratello lo zio Marc'Antonio a Milano, conferendogli pieni poteri nel recupero e nell'amministrazione dell'eredità⁸¹. Non è da sottovalutare il contraccolpo finanziario certamente subito in seguito alle rivolte popolari a Napoli nel 1647 e 1648, ed il conseguente giro di vite al debito pubblico imposto dalla restaurazione monarchica; qualche mese dopo, ad ottobre, muore anche Francesco.

Il 1648 è così *annus horribilis* per la famiglia Lumaga⁸²; Giovanni Andrea,

⁷⁹ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10814, c. 423.

⁸⁰ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10819, c. 410 v.

⁸¹ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Gabriel Gabrieli, b. 6672, c. 84 r., 1 febbraio 1647 *more veneto*. Un atto dello stesso giorno nomina procuratore per la fiera di febbraio a Bisenzone Giovan Battista Ghilliam (*Ibid.*, c. 83 r.), segnando la continuità degli interessi finanziari Lumaga nei mercati del cambio.

⁸² Il testamento di Francesco pone attenzione al soddisfacimento dei crediti, ma la ditta appare solvibile: Et perché l'esperienza ha mostrato, che le Negotiationi da noi fratelli fatte hanno patite diversi mali in conto et sono state poco accostate sin hora. Per tanto non è ragionevole, che si compisca a legati di rilievo avanti d'haver sodisfatto alli Creditori; che però voglio, ordino, e commando, che il detto signor Giovanni Andrea mio fratello, et herede sia tenuto prima riscuotere più presto, che sarà possibile tutti li crediti et pagare a chi ha d'haver dalla Compagnia di Francesco, Ottavio e Giovanni Andrea Lumaga di Venetia, come è di già seguito per quella di Milano che cantava in testa di Francesco, Ottavio Lumaga e Marco Antonio Stampa li creditori della quale già restano tutti sodisfatti, et così voglio segua anco di quella di Venetia, et doppo questo si compisca al detto legato delli 10.000 ducati, et altri come a basso». ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10817, c. 436 v. e segg.

istituiti alcuni procuratori, tra cui il suocero, per le operazioni indispensabili a Venezia, si trasferisce a Napoli, lasciando intravedere alcuni contrasti per il riconoscimento, da parte della corte Vicaria napoletana, di Camillo come erede dello zio Ottavio; Camillo, nel frattempo, passa a Venezia per amministrare la ditta, rogando una procura con Carlo Lumaga e Giovan Battista Testa di Parigi. L'esperienza nel finanziamento delle truppe spagnole torna utile; nel luglio 1649 Claudio de Servier, colonnello di fanteria, promette a Camillo il dieci per cento di ciò che la Repubblica di Venezia gli corrisponderà per la leva di mille duecento fanti da far passare a Candia, dietro corresponsione di 50400 ducati; l'intermediazione dei Lumaga è necessaria, perché è al loro conto che la Repubblica verserà la cifra, secondo modalità da concordarsi⁸³.

Dai primi mesi del 1650 Giovanni Andrea è nuovamente a Venezia, a gestire una situazione finanziaria in peggioramento, aggravata dal diradarsi di altri crediti in partite di giro. Una memoria redatta per gli Scalzi agli inizi del Settecento chiarisce il motivo, un dissesto finanziario legato al rischio dell'attività, ovvero il fallimento di due prestatori della corte napoletana implicati nella rivolta antispagnola e poi giustiziati, con cui i Lumaga avevano un debito consistente:

seguita la morte del *quondam* Francesco seguirono, anzi s'aumentarono le disgratie alla Casa Lumaga che restata Creditrice di ducati 220mila di Regno da Mattia, et Antonio Maresca di Napoli, quando si vedeva di poter recuperare il Credito, per esser la Regia Corte rimasta per conti acclarati debitrice delli Maresca in ducati 753mila, sopraggiunta la morte nell'anno 1649 di Mattia, e carceratione di Antonio, che nell'anno 1651 fu decapitato, e confiscati li loro beni, essendosi introdotto nella Reggia Camera il di loro Patrimonio, dove accudirsi con gran spese e fatiche per la ricupera di credito si rilevante, ma non riuscì, che per pocha porzione di Capitali rimasti nell'Eredità di detti Morescha mentre la Reggia Corte mai niente ha sodisfatto del debito che haveva, et hà con li Moresca, per il che resteranno, e rimangono li Lumaga creditori di grossissima somma, senza speranza⁸⁴.

I rapporti con Matteo e Antonino Maresca risalgono almeno al 1643; un documento di quest'anno li vede infatti nominati procuratori dei Lumaga di Venezia a «poter uniti e separati domandar (...) et col mezzo de publici Banchi, ogni summa e quantità di denari» spettanti alla ditta⁸⁵, mentre nel gennaio 1646 Francesco, «commorante in Napoli», è chiamato a fare da procuratore

⁸³ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10818, c. 228 r.

⁸⁴ ASVe, *S. Maria di Nazareth, Mansionarie*, b. 1, fasc. 5, c. 4 e segg.

⁸⁵ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10808, c. 303.

per il recupero di crediti dai Maresca⁸⁶. L'anno successivo, i banchi pubblici napoletani registrano loro partite a favore di Francesco Lumaga, i fratelli sono governatori della gabella «dei 17 carlini a salma d'olio»⁸⁷.

L'attività successiva sembra così rivolta al recupero dei crediti, cui si somma il fallimento della ditta Van der Voort, anche se non appare alcuna diminuzione del prestigio della casa. Nel 1650 Giovanni Andrea firma un parere in qualità di esperto di meccanismi dei cambi, assieme ad altri negozianti tra i più importanti di Venezia; ma un paio di mesi più tardi rifiuta di pagare duemila ducati di cambio di Napoli dal partito dei grani, dovuti al marchese de la Fuente per una complicata partita con cui si sono pagate divise da soldato, per essere «l'effetto già obbligato, et disposto per avanti»; ed aumenta l'investimento nelle meno redditizie, ma più sicure, assicurazioni marittime⁸⁸.

La morte del notaio Piccini alla fine del 1651, e la parziale continuazione negli atti del figlio Angelo Maria sino al 1659, lasciano una lacuna nella documentazione che è stato possibile colmare solo in parte con sondaggi compiuti in altri fondi notarili. Risulta impossibile dunque descrivere con chiarezza quali furono, in questo periodo, le attività di Giovanni Andrea, ma si può pensare che non si discostassero molto da quelle messe in pratica dopo il 1650, soprattutto l'attività assicurativa⁸⁹ che è preponderante; ed anche la situazione finanziaria appare ristabilita, se si acquistano nel 1654 diversi campi nel trevigiano. Alcuni saggi negli archivi dei banchi napoletani evidenziano inoltre una costante presenza di Giovanni Andrea nel mercato partenopeo, attraverso il suo procuratore Carlo Invitti nominato nel 1651, in una attività che parrebbe quasi di pura rendita, vale a dire la riscossione dei frutti delle concessioni in appalto di dazi e gabelle (gli *arrendamenti*)⁹⁰: tali rendite derivano in parte, pro-

⁸⁶ È un altro mercante a chiederlo. ASVe, *Notarile, Atti*, b. 10812, c. 345 r.

⁸⁷ *Notizie tratte dai giornali copiapolizze degli antichi banchi napoletani intorno al periodo della rivoluzione del 1647-48*, a cura di F. Nicolini, I, Napoli 1957, p. 30 e p. 282.

⁸⁸ In merito a queste, si intravede una certa perizia. Così nel 1655 Giovanni Andrea, assieme ad un Antonio Vanmeri, certifica che una tartana in viaggio per Messina è naufragata al largo di Gallipoli; «del qual naufragio in questa Piazza se ne tiene sicuro raguaglio e piena certezza, e ciò essi signori attestanti dissero sapere per haver ancor loro interesse sopra la detta tartana per occasione di sicurtà, e di mercantie sopra di essa di loro conto e ragione». ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Camillo Lion, b. 8020, fasc. II, c. 19.

⁸⁹ Cf. ad esempio ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Paolo Moretti e Simone Porta, b. 8513, c. 47 v. (5 dicembre 1651) e c. 57 v. (15 gennaio 1652). ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Angelo Maria Piccini, b. 11054, c. 81.

⁹⁰ Dallo spagnolo *arrendar*, gli *arrendamenti* sono rendimenti dalle entrate daziarie e doganali appaltate per una determinata somma annua ad uno o più privati che si occupano della riscossione, ovviamente con un certo guadagno. Cf. L. De Rosa, *Studi sugli arrendamen-*

tabilmente, dall'attività di prestito per la corte esercitata negli anni precedenti, in parte da investimenti speculativi veri e propri. Giovanni Andrea continuerà a mantenere sino alla morte, trasmettendone il diritto ai figli, le rendite che nel caso dell'olio fruttavano circa 400 ducati di monte annui⁹¹, e che determinano in ogni caso anche una attività speculativa, visto che l'olio era spesso trasportato a Venezia⁹². Sino al 1665 compare quasi sempre anche il nipote Camillo che funge da procuratore di Giovanni Andrea a Napoli; i conti non escludono anche qualche sporadica attività di prestito, non sempre attraverso Invitti, mercante – cambiatore con un relevantissimo giro d'affari. La morte del nipote, l'anno successivo, apre una lunga controversia con la madre dei due eredi, Nicolò e Giuseppe, cui spetta ora l'usufrutto dei ducati di Banco lasciati al padre da Francesco, e che Giovanni Andrea si trova in parte a dover pagare⁹³.

La ripresa di una consistente documentazione notarile nel 1666 rende l'idea di un giro d'affari che si mantiene di buon livello, anche senza raggiungere le cifre dei decenni precedenti, con ulteriori imprese finanziarie, e residui in-

ti del Regno di Napoli: aspetti della distribuzione della ricchezza mobiliare nel Mezzogiorno continentale. 1649-1806, Napoli 1958. Dopo la metà del XVI secolo, la pressione fiscale del Regno di Napoli aumenta considerevolmente, pur se rimane sostenuta da un aumento di popolazione e dal «tono d'insieme» dell'economia cittadina; ma dalla fine del Cinquecento, e per tutta la prima metà del XVII secolo, la forbice tra il carico fiscale da un lato, e la crescita di popolazione con la connessa potenzialità economica dall'altro tende progressivamente ad aggravarsi; la situazione è resa più difficile dal controllo esercitato dalla grande finanza, soprattutto genovese, sulle attività del regno, a tal punto che nel 1647 le entrate fiscali sono totalmente alienate agli arrendatori ed ai creditori dello stato; elementi questi che, sommati a contrasti all'interno della nobiltà, portano ad una situazione di tensione sociale estrema sfociata nell'insurrezione antispagnola del 7 luglio 1647 (la rivolta di Masaniello), in seguito ad un tumulto provocato dai dazieri per la riscossione di nuove gabelle imposte sulla frutta. Cf. C. Vivanti, *La storia politica e sociale. Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola* in *Storia d'Italia. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, a cura di R. Romano - C. Vivanti, II, Torino 1974, p. 416.

⁹¹ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco del Popolo*, Giornale di Cassa 1661; Giornale Copia Polizze di Banco e Libro Maggiore 1661, 1669, 1670, 1671; *Banco dello Spirito Santo*, Libro Maggiore e Giornale Cassa, 1661, 1665, 1669, 1671. Dopo alcuni saggi di ricerca negli altri sei banchi, è ragionevole pensare che i Lumaga si servissero soltanto di questi due.

⁹² Cf. ASVe, *Notarile, Atti*, notai Paolo Moretti e Simone Porta, b. 8515, c. 82 r., 19 gennaio 1654.

⁹³ *Ragioni con le quali si giustificano le nullità proposte dall'eredità del fu signor Giovanni Andrea Lumaga contro li signori Don Nicola e Don Giuseppe Lumaga. Commissario il Reg. Cons. signor Don Francesco Raetano*, senza data ma XVIII secolo, Napoli, Biblioteca di Storia Patria, f. 13.

vestimenti in partite di giro. Non si parla quasi più della compagnia di Francesco, Ottavio e Giovanni Andrea (che sembra tuttavia continuare per il recupero dei crediti), mentre il primogenito Ottavio compare come negoziante, pur se prevalentemente per l'esportazione di tessuti. Importante sembra il mantenimento di posizioni di rendita attraverso *fiscali* soprattutto in Puglia (anche se non mancano investimenti nei titoli di Monte a Firenze⁹⁴), con la riscossione di tasse sull'olio o di veri e propri carichi di materiale (che presumibilmente si poteva rivendere con un certo profitto a Venezia dove l'olio era in uso per la fabbricazione dei saponi, dei tessili, e per il consumo alimentare); così tra 1664 e 1667 Giovanni Andrea riceve, in diverse rate, un carico di olio dalla Puglia da parte di Cosimo Acquaviva duca delle Noci⁹⁵. Sporadiche rimangono le attività di prestito di denaro, ancora una volta con referenti da Napoli, come accade con una rendita annua corrisposta, con qualche fatica, dagli eredi del Principe di Stigliano alla fine degli sessanta del secolo⁹⁶; continua anche l'attività di assicuratore.

Sembra così delinearsi, da parte di Giovanni Andrea, un atteggiamento che si avvicina al *rentier* rinunciando alla presa di rischio che l'attività del *negozio* comporta. Alla sua morte la situazione economica e finanziaria, testimoniata dall'inventario presentato in apertura, appare tutt'altro che debole; le attività passano in mano dapprima ad Ottavio (che si ritira al monastero di san Domenico di Castello pur se prima del 1707 abita a San Giacomo dell'Orio) e Giovan Battista (che dal 1677 risiederà spesso a Napoli per seguire gli interessi familiari, salvo ritirarsi nella villa di Sambughè negli anni dieci del Settecento), con sporadici contrasti che portano a revocare qualche procura. La sorella Maria è monaca a Santa Marta, Antonia sposa nel 1673 Vido Avogadro di Santa Maria Formosa, rimangono due fratelli piccoli (Giovan Domenico e Antonio Maria) sotto tutela, ma sarà proprio Antonio Maria a prendere in mano la direzione degli affari napoletani trasferendosi nel centro partenopeo, dove morirà nel 1743. Gli atti notarili successivi segnano l'impegno spasmodico dei figli, e della vedova, nel recupero dei crediti, pur testimoniando anche il proseguimento di alcuni affari a nome dei fratelli, sebbene, a quanto sembra, non tutti a buon fine; una lettera agli Scalzi di Antonio Maria da Napoli, nel 1706, denuncia come il fratello Giovan Battista non abbia dato esito ai legati disposti dalla madre e non abbia pagato i debiti, vendendo invece la maggior parte dei beni della *commissaria* «per suoi particolari bisogni»⁹⁷. Per far fronte ai le-

⁹⁴ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Cristoforo Brombilla, b. 1171, c. 415 r., 12 agosto 1671.

⁹⁵ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Cristoforo Brombilla, b. 1167, c. 6v., 16 marzo 1667.

⁹⁶ *Ibid.*, c. 159 r., 22 settembre 1667, e segg.

⁹⁷ ASVe, *S. Maria di Nazareth, Mansionarie*, b. 1, fasc. 2, c. 10 r. e segg.

gati e alle spese della costruzione della cappella, si affitta momentaneamente la villa di Sambughè per ottenere liquidità⁹⁸ e non si esita a vendere i quadri; il testamento della vedova nel 1699 ne lascia intravedere un gruppo sparuto, sebbene prezioso e ricordato con orgoglio, altri sono impegnati a Domenico Lando (che fa da procuratore alla vedova già dalla fine degli anni settanta) a cauzione di un prestito, un gruppo⁹⁹ è stato impegnato per mille ducati versati ad Ottavio «per suoi urgentissimi bisogni», altri ancora affidati al figlio Giovan Battista perché cerchi di venderli, con scarso esito. Negli anni venti del Settecento si cerca di lasciarne una parte agli Scalzi, che li rifiutano per esser ormai i dipinti logori. Tuttavia nel 1727 Giovan Battista dichiarava che vi erano ancora più di 31.500 ducati di capitale in Zecca al 3% a nome suo e del fratello Antonio Maria. La situazione finanziaria della famiglia Lumaga agli inizi del Settecento rimane dunque ben al di sopra della soglia di *comodità*, e tuttavia dai testamenti traspare costante la necessità di non lasciar scappare nulla di ciò che rimane della ricchezza passata. Il testamento di Francesco nominava lasciti per circa 17.000 ducati di banco ed altri diecimila circa investiti come capitale in Zecca; quasi un secolo dopo il testamento napoletano di Antonio Maria, figlio di Giovanni Andrea, ne ricorda ancora più di 7.000 in Zecca al tre per cento, oltre a numerosi redditi da *arrendamenti*, pervenuti dall'eredità del padre, e dal monte del sale di Firenze dal fedecommesso istituito dallo zio¹⁰⁰; ma molti altri sono integrati da lui stesso, confermando il ruolo vitale ricoperto dal capoluogo partenopeo per i Lumaga, mentre assai più scarni sono i testamenti di chi rimane a Venezia (la vedova, Giovan Battista, Ottavio).

Lo scopo principale di questa ricerca, il rinvenimento di notizie sulla col-

⁹⁸ L'affitto di cinque anni è versato subito in Banco del Giro a nome di Lucrezia e di Giovan Battista; «et perché in esso luogo vi sono diversi quadri, che servono per addobbamento della Casa questi saranno a detti signori Conduttori [Giovan Francesco ed Antonio Signoretti *quondam* Orazio] consignati con nota distintamente, che sarà sottoscritta d'ambidue le sudette parti, et saranno obligati li signori Signoretti custodirli per restituir li medesimi al fine della locatione». ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Cristoforo Brombilla, b. 1180, c. 113, 2 dicembre 1677.

⁹⁹ Forse sono i quindici quadri impegnati a Francesco Avogadro per un anno nel 1695, conservati al monastero di Santa Marta, «tutti con cornici dorate, e bollati con il sigillo della casa Lumaga». Sono 12 quadri della Passione attribuiti al cavalier Mattia, 2 quadri di prospettiva «del Viviani», una Carità romana di Renieri. ASVe, *S. Maria di Nazareth, Mansionarie*, b. 1, fasc. 3. Antonio Maria è tra gli «arrendatori» in un censimento del 1742, il fratello Giovan Battista nel 1682 e nel 1712. De Rosa, *Studi sugli arrendamenti...* cit., p. 272.

¹⁰⁰ Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Seicento*, scheda 273, notaio Francesco Manduca, protocollo 17, cc. 198v-199v, 29 aprile 1740.

lezione Lumaga dalle caratteristiche assai poco «veneziane», come sarà illustrato da Linda Borean, non ha avuto buon fine poiché nessuno dei documenti esaminati menziona un diretto coinvolgimento nell'arte o tantomeno i dipinti in inventario. Emerge appena qualche contatto con il mondo artistico veneziano: Francesco nel 1641 compare quale testimone davanti al notaio per la moglie di un pittore, Raymond de la Montaine (monsù Montagna), che dunque doveva conoscere bene; e, appartenendo al gruppo dei creditori di Daniel Nys a Venezia, addirittura fungendo da procuratore per un Henrico Muisson che porta lo stesso cognome della moglie di Nys, aveva senz'altro ricevuto una parte della proprietà di quest'ultimo, nella quale erano compresi «denari, mercantie, effetti, pitture, sculture, gioie, scrittorij, et cose pretiose»¹⁰¹. Lo stesso inventario di casa lascia supporre almeno una attenzione per gli oggetti d'arte, senza contare la commissione (intrapresa da Francesco) delle due pale d'altare per il piccolo oratorio, e la pala originariamente destinata alla prima chiesa degli Scalzi; e come considerare i ritratti menzionati nella seconda redazione dell'inventario di pitture – forse ritratti familiari come si trovano di frequente in altri inventari di mercanti e patrizi?

Come accade in genere, non è possibile certificare le ipotesi di un coinvolgimento artistico dei Lumaga sino alla costituzione di una collezione, con dati concreti da documenti. Considerati gli stretti rapporti intercorrenti tra i diversi membri della famiglia, non doveva essere sconosciuta l'attività degli zii a Parigi nel commercio di beni di lusso attraverso la ditta Bonenfant, di cui si è parlato, e nell'edizione di stampe, pur se, come dimostrato da M. Szanto¹⁰², con fini imprenditoriali. Un certo *know-how* nel commercio di opere d'arte doveva esser posseduto dunque anche dai Lumaga di Venezia (strettamente legati a Marc'Antonio di Marc'Antonio che, si è visto, ne possedeva), e dopotutto si può escludere che i frequenti soggiorni a Napoli dei fratelli non prevedessero forme di pagamento in beni materiali di lusso, con un atteggiamento anche in questo caso più commerciale che amatoriale?

2. La quadreria di Giovanni Andrea Lumaga

Linda Borean

Caravaggio detiene il primato del grande assente nel collezionismo veneziano del XVII secolo. Poco allettanti o non reperibili furono per gli amatori locali

¹⁰¹ Cf. Borean, *La quadreria...* cit., pp. 45 e segg.

¹⁰² Szanto, *La stratégie...* cit.

quei quadri dal naturale messi in circolazione a Roma dal Merisi all'aprirsi del Seicento, con un denso portato di novità iconografiche sia nella tematica religiosa sia in quella legata al 'genere'. Rarissime nelle raccolte cittadine le segnalazioni di opere di Caravaggio, o di quanti a lui si ispirarono nei soggetti e nelle composizioni, salvo eccezioni che contemplano una precoce copia della *Madonna dei pellegrini* presso il patriarca Francesco Vendramin, nature morte 'di fiori e di frutti' in casa di un pittore, Nicolò Renieri, e in quella di una famiglia di nuovi nobili, i Correggio¹⁰³.

Tali sporadiche presenze se denunciano un atteggiamento specifico sul piano del collezionismo, dove gli appetiti dei veneziani erano sollecitati soprattutto dal prestigio intramontabile delle pitture di Tiziano, Veronese, Tintoretto e Bassano e da quanto offrivano le forze attive in città all'aprirsi del Seicento,

¹⁰³ Per l'importante e affascinante proposta sulla presenza di una replica della *Madonna dei pellegrini* di Caravaggio tra i quadri appartenuti al patriarca Francesco Vendramin, si veda S. Mason, *Il patriarca Francesco Vendramin committente e collezionista d'arte*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraroli - F. Varallo - L. De Fanti, Milano 2000, pp. 248-249; per Nicolò Renieri e il suo quadro «diffiori effruti di Michael Angelo da Caravaggio» cf. S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze 1965, p. 52 e E. Waterhouse, *Paintings from Venice for seventeenth-century England: some records of a forgotten transaction*, in «Italian Studies», VII (1952), pp. 21-22, mentre per l'inclusione nella collezione Correggio di «due quadri di frutti venuti da Roma dalla scola di Michiel Angelo buoni» si rimanda a L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000, p. 172. Una pista ancora poco indagata (si vedano i recenti W.L. Barcham, *Grand in design. The life and career of Federico Cornaro, Prince of the Church, Patriarch of Venice and Patrons of the arts*, Venezia 2001 e M. Hochmann, *Les collections des familles 'papalistes' à Venise*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait - M. Hochmann - L. Spezzaferro e B. Toscano, Roma 2001, pp. 203-223, incentrato sulle famiglie Grimani e Corner) è quella del ruolo, misto di protezione e committenza, assunto da prelati veneziani di stanza a Roma nel primo Seicento, come il caso, da studiare, del cardinale Giovanni Dolfino che ospitò nel Palazzo di San Marco il caravaggesco Spadarino nel 1620. Cf. C. Marsicola, *Note allo Spadarino*, in «Prospettiva», 16 (1979), p. 45. Sul carteggio tra il monsignore vicentino Paolo Gualdo e Ottavio Paravicino contenente riferimenti a Caravaggio rinvio al recente contributo di M. Pupillo, *Di nuovo intorno al cardinale Ottavio Paravicino, a monsignor Paolo Gualdo e a Michelangelo da Caravaggio: una lettera ritrovata*, in «Arte Veneta», 54 (1999/I), pp. 164-165, mentre per gli appetiti di alcuni non meglio specificati signori veronesi per i quadri del Merisi cf. M. Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, in «Prospettiva», (1997), 86, pp. 71-92 in particolare p. 80: nel 1612 Giulio scrive al fratello Deifebo a Siena aggiornandolo sui prezzi raggiunti da Caravaggio, per un cui dipinto, appunto, «certi gentilhuomini veronesi han offerto (...) 200 scudi». Sulla diversa ricezione del naturalismo a Verona nel primo Seicento rispetto a Venezia si veda R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, pp. 109-110.

Palma il Giovane e Domenico Tintoretto in testa, spingono altresì a guardare al ritardo che caratterizza, sul versante pittorico, l'evolversi di una corrente naturalista a Venezia nei decenni iniziali del XVII secolo. Il rientro di Carlo Saraceni nel 1619¹⁰⁴ fu troppo breve, per il sopraggiungere della morte dell'artista l'anno successivo, affinché la sua personalissima lettura del Merisi, che ne addolcì gli accenti più crudi e drammatici, destasse l'attenzione di personalità tutte impegnate nella rielaborazione di consolidatissime formule tardomanieriste e smuovesse una clientela allargata, oltre all'ospite Giorgio Contarini dagli Scrigni¹⁰⁵ e a quei «diversi signori» che tra Padova e Vicenza fecero copiare «come cosa pregiata» un «quadro di Carletto (...) con una Santa Maddalena in penitenza» conservato nella collezione Gualdo¹⁰⁶. Nemmeno il trasferimento del nordico Nicolò Renieri, giunto a Venezia nel 1626 dopo un intenso soggiorno romano, trascorso tra il palazzo del marchese Vincenzo Giustiniani e gli incontri della *Schilderbent*¹⁰⁷ di cui era un membro di punta, turbò il panorama lagunare: attratto dalle eleganze classicheggianti di Guido Reni, Renieri, preferendo più sedurre che provocare, diluì rapidamente la carica innovativa del suo naturalismo «per convenir nella maniera del Caravaggio ma con più fine, unione e dolcezza»¹⁰⁸.

Un mutamento di rotta si sarebbe compiuto soltanto nel sesto decennio, con l'interesse suscitato dallo spagnolo Ribera, che fa il suo ingresso nelle quadre private, con l'arrivo di incisioni di Rembrandt importate a Venezia dai suoi allievi Eberhart Keilhau e Willem Drost, destinati a incontrare i favori di collezionisti locali¹⁰⁹, e infine con il trasferimento in laguna di personalità aggiornate sulle tendenze di punta della virata naturalista di inizio secolo, come

¹⁰⁴ A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Milano 1968, p. 82.

¹⁰⁵ Il patrizio era l'ospite del Saraceni a Venezia e fu lui a richiedere la stesura dell'inventario dei beni lasciati dal pittore dopo il decesso. Cf. M.G. Aurigemma, *Addenda et corrigenda a Saraceni*, in «Arte Documento», 8 (1994), p. 185.

¹⁰⁶ Cf. G. Gualdo, 1650. *Giardino di chà Gualdo*, ed. a cura di L. Puppi, Firenze 1977, p. 73.

¹⁰⁷ Su Renieri a Roma cf. A. Lemoine, *Nicolas Régnier et son entourage: nouvelles propositions biographiques*, in «Revue de l'art», 117 (1997), 3, pp. 55-56 e Ead., *L'iter di un caravaggesco nordico: Nicolas Régnier e il movimento naturalista*, in «Paragone», (2000), 601, p. 44.

¹⁰⁸ Cf. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di L. Salerno - A. Marucchi, Roma 1956, I, p. 251.

¹⁰⁹ Su Keilhau, appoggiato dal nobile collezionista Giovanni Carlo Savorgnan, cf. M. Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Roma 1988, pp. 124-127, mentre per la presenza di opere di Drost a Venezia nel 1655 cf. Borean, *La quadreria...* cit., pp. 100 e 179. Sul rapporto tra Drost e i «tenebrosi» si rinvia a J. Bikker, *Drost's end and Loth's beginnings in Venice*, in «The Burlington Magazine», CXLIV (2002), pp. 147-156.

quell'«inzeppo tenebroso e scuro»¹¹⁰, cioè il genovese Giovanni Battista Langetti¹¹¹. Questa congiuntura è determinante per capire l'origine di quelle immagini «tenebrose», dove le atmosfere cupe o giocate su drammatici contrasti chiaroscurali fanno da sfondo a scene di presa diretta sulla realtà, con modelli umili e popolareschi quali protagonisti di episodi legati al tema della morte o della violenza, spesso interpretati con crudezza al limite dell'orrido¹¹².

Se questa stagione, peraltro di breve durata, ma capace di coagulare accanto a Langetti diverse personalità forestiere e locali (come Carl Loth e Antonio Zanchi) in una prolifica fucina, poté trovare alimenti nella collezione di un intraprendente mercante, distintosi per aver 'ignorato' la i pittori più accreditati nel circuito del pubblico lagunare¹¹³ spingendosi verso artisti legati alla lezione caravaggesca romana e napoletana, è soltanto una delle domande solle-

¹¹⁰ Con tali parole lo celebrò Boschini, *La carta...* cit., p. 577.

¹¹¹ Sulla formazione nella natia Genova di Langetti cf. M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 17 (1990), pp. 44-45.

¹¹² Per tale aspetto cf. Pallucchini, *La pittura veneziana...* cit., I, pp. 238-239. Le riflessioni dello studioso sull'affermazione a Venezia della cultura figurativa di marca naturalistica intorno agli anni cinquanta del Seicento, presupposto per lo sviluppo della corrente dei «tenebrosi», trovavano sostegno nel viaggio di Luca Giordano intorno al 1650, che le argomentazioni di De Vito fanno spostare a ridosso del 1665. Cf. G. De Vito, *Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta riberesca*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte dedicato a Luca Giordano*, Milano 1991, p. 41. Entro tali coordinate il ruolo assunto dal napoletano nell'asestarsi del linguaggio dei tenebrosi va perciò ripensato, e nel contempo vanno rivisti il ruolo del Langetti e l'effettiva disponibilità in Venezia di studiare testi di matrice naturalistica ben prima dell'arrivo di un Giordano 'riberesco': proprio tale atteggiamento linguistico, con cui Luca si presenta ai veneziani, conferma il successo incontrato dallo Spagnoletto in città e sottolinea il ruolo di catalizzatore della sua pittura, visibile nelle raccolte private, nei confronti del tenebrismo. Recenti ed efficaci riflessioni sui fattori che concorsero all'origine della svolta naturalistica della pittura veneziana si trovano in S. Mason, *La pittura del Seicento a Venezia*, in *Antonio Carneone nella pittura veneziana del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di C. Furlan, Milano 1995, pp. 23-25 e Ead. *Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo*, in *Geografia del collezionismo...* cit., pp. 232-235.

¹¹³ La predilezione per le tele di Strozzi, Liberi, Bellotti, Forabosco e Della Vecchia non esauriva gli interessi di una clientela più curiosa nei confronti della pittura forestiera, che si metteva dunque a caccia di pezzi provenienti soprattutto dalla non lontana area bolognese, puntando su Reni e Guercino, oppure si addentrava in altre piazze, come Roma e Napoli per cadere su Pietro da Cortona, Borgognone, Ribera. Per una ricognizione delle presenze dei citati artisti nelle collezioni lagunari seicentesche si scorrono gli indici di Savini Branca, *Il collezionismo...* cit., di L. Borean, *'Ricchezze virtuose'. Il collezionismo privato a Venezia nel Seicento (1630-1700)*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Università degli Studi di Udine, 1998, tutor prof.ssa Stefania Mason, di Ead., *La quadreria...* cit., di K. Gottardo, *Il col-*

vate da una quadreria che sembra non aver stuzzicato la curiosità dei critici del tempo.

Non un ricordo nelle fonti dell'epoca tradizionalmente interrogate per un primo sguardo sulle collezioni veneziane di metà Seicento allora ritenute meritevoli di nota, cioè la *Carta del navegar pitoresco* di Marco Boschini (1660) e la *Venetia città nobilissima* di Francesco Sansovino nell'edizione aggiornata da Giustiniano Martinioni (1663), né in testi meno utilizzati sotto quel profilo come la *Musa delirante* di Giovanni Prati (1677), florilegio di componimenti poetici celebrativi di dipinti allora custoditi in case veneziane¹¹⁴. Solo un paio di stringate segnalazioni nella letteratura bolognese e fiorentina, troppo limitate per una singolarissima collezione, quella dei Lumaga, nome familiare agli studiosi di Giordano, Guercino e Poussin, questi due ultimi tra i pittori prediletti del ramo francese della casata¹¹⁵.

Nella biografia di Ludovico Carracci, Carlo Cesare Malvasia (1678) ricorda «tra le pitture in Venezia presso il mercante Lumaga una Femmina meno del naturale. La storia di Lot»¹¹⁶, mentre nella vita di Luca Giordano elaborata da

lezionismo veneziano nel Seicento (1670-1680), tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof.ssa Stefania Mason, a.a. 1997-98, e gli interventi di F. Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, (Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Memorie, XLI), Venezia 1989 e di C. Mazza, *La committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama*, in «Arte Veneta», 51 (1997/II), pp. 88-103. Sulle scelte operate da alcuni esponenti del ceto mercantile si rimanda al contributo dedicato a Cristoforo Orsetti in questo stesso volume e un saggio di chi scrive: L. Borean, *Mercanti collezionisti a Venezia nel Seicento*, in «Schifanoia», 23 (2002), in corso di stampa.

¹¹⁴ G. Prati, *La Musa delirante. Rime di Giovanni Prati veneto*, Venezia 1677.

¹¹⁵ Sulla famiglia Lumaga, le sue diramazioni e attività rimando alla prima parte di questo saggio a cura di Isabella Cecchini. Per le tele commissionate a Guercino da Carlo e Bartolomeo Lumaga cf. C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, II, pp. 263, 265 e 313 mentre per i dipinti di Poussin di proprietà Lumaga si veda A. Schnapper, *Curieux du grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris 1994, pp. 233, 241.

¹¹⁶ Cf. Malvasia, *Felsina pittrice*... cit., I, p. 355: negli inventari esaminati non vi è traccia di tali dipinti, ma la notizia di Malvasia rimbalza in una lettera del 10 dicembre 1789 indirizzata da Abraham Hume a Giovanni Maria Sasso, nella quale l'inglese invia «una nota di vari quadri stati anticamente in Venezia» e che evidentemente gli interessavano parecchio: ebene tra i *desiderata* compaiono «alcuni [quadri] di Ludovico Carracci in casa Lumaga». Evidentemente le biografie di Malvasia costituivano una delle fonti utilizzate dall'inglese nella sua pressoché quotidiana ricerca di pitture di maestri italiani. Il carteggio Hume - Sasso relativo al periodo 1787-1791 si conserva nella National Gallery of Art, Libraries & Archive, Londra. Ringrazio Nicholas Penny per avermene concesso la consultazione.

Francesco Saverio Baldinucci nella prima metà del Settecento (1728)¹¹⁷, il toscano menziona tra le opere licenziate per la clientela veneziana, una «S. M. Maddalena in atto di pentimento su la maniera dello Spagnoletto ottimamente imitata»¹¹⁸ conservata in casa Lumaga. Interpretare il silenzio di Boschini come termine *post quem* per la formazione di una quadreria di quasi quattrocento dipinti, è un'ipotesi remota: la nota incomprensione del critico per il naturalismo, la sua scarsa dimestichezza con le maniere forestiere, se diamo credito alla testimonianza di Malvasia¹¹⁹ che lo reputò incapace di distinguere Annibale da Ludovico Carracci, e il privilegio accordato agli artisti operanti a Venezia, lo spinsero evidentemente a non curarsi di una collezione proiettata in direzione romano-na-poletana come quella di Giovanni Andrea Lumaga.

Non sempre dietro a un inventario si cela la figura di un collezionista, ma dietro gli interessantissimi documenti reperiti da Isabella Cecchini, che cortesemente mi ha coinvolto in questo studio, fioriscono mille interrogativi sul proprietario, affezionatissimo ai suoi quattro vasetti d'argento e sulle provenienze di un vero e proprio 'cumulo' di dipinti, per usare un'espressione di Boschini¹²⁰.

Giovanni Andrea non affidò la memoria della sua immagine a un ritratto, e proprio l'assenza di effigi familiari¹²¹, quasi immancabili nelle raccolte aristocratiche o di mercanti spinti da desiderio di autocelebrazione, apre i primi spi-

¹¹⁷ Cf. V. Pinto, *Luca Giordano nelle fonti letterarie*, in *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra, Napoli 2001, p. 472 per la questione dell'attendibilità del manoscritto e della datazione.

¹¹⁸ Cf. De Vito, *Il viaggio...* cit., p. 45; O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Milano 1992, I, pp. 39 e 51 per la proposta di identificare il quadro Lumaga con la *Maddalena penitente* del Museo del Prado, elencata nel 1746 nella raccolta di Isabella Farnese, seconda moglie di Filippo V, a La Granja di San Ildefonso. Nel catalogo ragionato, però, il dipinto viene inserito tra le opere non rintracciate. Cf. *Ivi*, I, p. 406. Nell'inventario di Giovanni Andrea non risulta segnalata una tela di Giordano con il soggetto specificato da Baldinucci, mentre una «Maddalena penitente» classificata come anonima è inclusa nella lista dei quadri di Antonio Maria Lumaga redatta nel 1743 a Napoli, dove il figlio di Giovanni Andrea si era trasferito alla fine del Seicento. L'inventario di Antonio Maria è schedato e trascritto nell'archivio elettronico del Getty Provenance Index, I-102.

¹¹⁹ Cf. Malvasia, *Felsina...* cit., I, p. 351. L'anonimo estensore di un elenco di quadri in vendita a Venezia da inviarsi al duca di Modena, afferma di non avere la sicurezza che «delle maniere di Bologna li Pittori di Venetia possino avere tutta la perfetta cognition». Vedi G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, Modena 1870, p. 427.

¹²⁰ Cf. Boschini, *La carta...* cit., p. 591.

¹²¹ Nell'inventario redatto da Nicolò Allegri e Lelio Bonetti figurano generici rimandi a ritratti, che non è dunque possibile stabilire se si riferissero a membri della famiglia e, in mancanza di cartellini o più specifiche note, solo la presenza degli eredi alla stesura dell'elenco avrebbe garantito, credo, l'identificazione di effigi di componenti della casata.

ragli sulla figura di questo «molto illustre pubblico negoziante», mai entrato nel *Libro d'oro* ma membro di una casata che vantava nobili origini di antica data e con ottime relazioni sociali. La sua collezione, paragonabile per entità e qualità alle gallerie patrizie o degli arricchiti freschi di titolo patrizio, se ne distanzia indiscutibilmente per la tipologia.

Il 7 gennaio 1677 la vedova Lucrezia Bonamin presentò ai Giudici del Proprio l'inventario dei quadri già di proprietà del marito, stimati da Tomas Francesco Ergo e Pieter de Coster, i quali calcolarono una valutazione monetaria (4170 ducati) che evidentemente non soddisfece i figli, se questi il mese successivo affidarono una seconda perizia (che raggiunse la cifra di 18373 ducati!) a Nicolò Allegri e Lelio Bonetti, strutturata, a differenza dell'altra, sulla sequenza dei numerosi ambienti, se ne contano ventisei, offrendo uno spaccato sulla sistemazione di quasi quattrocento quadri in una dimora che, per quanto spaziosa, ospitava un nutrito nucleo familiare. A guidare la distribuzione non furono criteri di affinità stilistica, quanto di necessità ornamentali, prontamente soddisfatte dai dipinti montati in serie, oppure, talvolta, di contiguità tematica. La villa di Sambughé dovette accontentarsi di ospitare un gruppo, sebbene cospicuo, di sole repliche, alcune dei dipinti conservati a Venezia, come suggeriscono le descrizioni iconografiche che i periti si premurano di riportare in dettaglio, per poi lasciare nell'anonimato sia gli autori delle copie sia degli originali. Se l'assenza dei primi non desta sorprese, quella dei maestri responsabili degli autografi si potrebbe spiegare nel contesto di un'operazione inventariale che aveva già esplicitato nomi e cognomi degli artisti nell'elenco dei quadri posseduti in città, duplicati per la casa di campagna.

Se per Lelio Bonetti e Nicolò Allegri la perizia legale costituì uno degli incarichi più frequenti¹²², dovette essere invece un impegno occasionale per l'ancora sconosciuto Tomas Francesco Ergo e per il poco noto Pieter de Coster¹²³. Nipote del caravaggesco Adam de Coster, scomparso nel 1643¹²⁴, Pieter, nato

¹²² Cf. Borean, *'Ricchezze virtuose'...* cit., *ad vocem*. Nel *Quinto catalogo de gli pittori di nome che al presente vivono in Venetia*, p. 22, compilato da Martinioni nell'aggiornamento alla guida del Sansovino, figura «Nicolò Allegri da Salò, Pittore Valoroso». Cf. Sansovino - Martinioni, *Venetia città...* cit.

¹²³ C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e di antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900, I, p. LXXVII, ricorda l'intervento di de Coster nella perizia dei quadri di proprietà del conte Giovanni Tirzio di Udine rinvenuti nella casa di Ottone Tachemio a Venezia senza citare, però, la fonte della notizia, impedendone così la verifica. Nel 1678 il pittore firma la stima delle pitture di scuola veneta cinque e seicentesca appartenute a Dario Paoluto. Cf. Cecchini, *Il mercato...* cit.

¹²⁴ Sull'artista e sul suo catalogo si rimanda a B. Nicolson, *Notes on Adam de Coster*, in «The Burlington Magazine», CIII (1961), pp. 185-189 e al repertorio riunito dallo stesso studio-

nel 1641 ad Anversa, dove frequentò le botteghe di Jan Cossier ed Erasmus Quellinus, si trasferì nel 1658 nella città lagunare¹²⁵ ricevendo due committenze religiose, la decorazione del soffitto della chiesa di Santa Giustina e un dipinto per l'Ospedaletto¹²⁶, entrambe perdute.

L'elenco dei dipinti Lumaga contenente le attribuzioni di Ergo e de Coster restituisce un profilo insolito rispetto alle collezioni della Venezia di allora, costruito pressoché esclusivamente sulla pittura prodotta nel corso del Seicento tra Roma e Napoli, con l'inclusione di qualche rappresentante del secolo passato come Marco Pino, presente con una sua rarità profana¹²⁷. Il cuore della raccolta pulsa nei nomi di Carlo «Veneziano» cioè Saraceni, Spagnoletto, Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi, Battistello Caracciolo, David de Haen, Gerrit van Honthorst, Dirck van Baburen, Giovanni Antonio Galli detto Spadarino, Giovanni Del Campo¹²⁸, Aniello Falcone, Viviano Codazzi, Do-

so, *Caravaggism in Europe*, second edition, revised and enlarged by L. Vertova, Torino 1990, I, pp. 100-101: nato a Malines nel 1586 circa e morto nel 1643, de Coster, maestro della gilda di Anversa dal 1607 al 1608 e documentato ad Amburgo nel 1635, viene ricordato nell'*Iconography* di Van Dyck e con l'appellativo di *Pictor noctium* nell'incisione con il suo ritratto eseguita da Pieter de Jode. Nel *corpus* di opere riunito da Nicolson rientrano dipinti illustranti giocatori di carte, concerti, suonatori e bevitori, debitori, negli effetti a lume di notte, delle soluzioni sperimentate da Honthorst intorno al 1620.

¹²⁵ Un breve profilo di «questo non volgare talento», come ebbe a definirlo P. Orlandi, *Abeccedario pittorico*, con le aggiunte di P. Guarienti, Venezia 1753, p. 419, è stato tracciato da B. Aikema, *Tre oltramontani operanti nel Veneto: De Coster, Dorigny e Vernasal*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1-2 (1983), pp. 251-254. Dal 1687 Coster risulta iscritto nella fraglia locale dei pittori. Cf. E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 157.

¹²⁶ Cf. B. Aikema - D. Meijers, *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Venezia 1989, pp. 173 e 189.

¹²⁷ Cf. B. De Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, II, Napoli 1743, p. 201: «Non è poi possibile di annoverare l'opere di questo artefice virtuoso, che sono nelle Case di vari particolari, conciossia non vi fu nobile allora né Cittadino Civile dilettante di pittura, che non volesse da lui una qualche memoria, che per lo più eran divote immagini; veggendosi di Marco rare cose profane». Per uno sguardo sulla fortuna collezionistica del pittore a Napoli nel Seicento si consulti G. Labrot, *Collections of paintings in Naples 1600-1780*, London - New York - Paris 1992, pp. 541-542. I Lumaga possedevano una «Lucrezia romana».

¹²⁸ J. Von Sandrart, che lo conobbe a Roma, lascia una dettagliata biografia nella sua *Academie der Bau-, Bild – Und Mahlerei – Künste von 1675*, von dr. A.R. Peltzer, München 1925, p. 186, cap. CXCI: originario di Cambrai ma formatosi ad Anversa nell'*atelier* di Abraham Janssens, Giovanni Del Campo giunse nel 1623 a Roma dove aderì, secondo il biografo, alla maniera di Caravaggio, dipingendo diverse mezze figure di Apostoli ed Evangelisti e una *Liberazione di san Pietro*. L'artista godette di grande prestigio tra gli olandesi di stanza a Roma e, in particolare, fu intimo amico di Pieter van Laer, tra i fondatori, insieme a lui, del sodalizio dei Bentvueghels con il soprannome «De Brave». Del Campo rivestì un importante

menico Gargiulo¹²⁹, «Giovanni Horch», da identificarsi probabilmente con Jan van den Hoecke¹³⁰, Karel Philips Spierinck – allora noto come Carlo Filippi, uno dei primi imitatori di Poussin¹³¹ –, Gerrit van der Bossch, Goffre-

ruolo di mediatore tra la Schilderbent e l'Accademia di San Luca nel 1638, anno in cui, su invito di Filippo IV, si trasferì in Spagna, dove poi morì. G.J. Hoogerwerff, *De Bentvueghels*, 's Gravenhage 1952, pp. 134 e 162. Di questo pittore legato ai Bamboccianti non si conoscono opere certe e quelle attribuitegli affrontano temi quali i giocatori di carte o di morra, di largo successo tra i pittori della vita popolare. Cf. D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle*, Bruxelles-Rome 1970, I, pp. 93-95; B. Nicolson, *The International Caravaggesque movement*, Oxford 1979, pp. 46-47 che registra solo dipinti dedicati al *memento mori* e infine, più di recente, A.G. De Marchi, *L'asino d'oro – Jean Ducamps detto Giovanni del Campo. Congetture e ipotesi*, in «Gazette des Beaux Arts», CXXXV (2000), février, pp. 157-166.

¹²⁹ Sull'artista e il suo rapporto di collaborazione con Viviano Codazzi si veda G. Sestieri - B. Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e 'cronista' napoletano*, Roma 1994, pp. 19-23. La produzione uscita da questa unione godette di enorme successo e determinò la formazione di una bottega specializzata, soprattutto dopo la partenza di Codazzi da Napoli nel 1647 dopo quasi una decennale permanenza.

¹³⁰ Sandrart, *Academie der...* cit., p. 181, cap. CLXVII, menziona Johannes De Houk, nato nel 1611 ad Anversa dove si accostò alla cultura pittorica di Rubens e Van Dyck. Rientrato in patria a seguito di un soggiorno a Roma dal 1638 al 1644, durante il quale frequentò Casiano dal Pozzo e ottenne l'ammissione nel circolo dei Virtuosi al Pantheon, l'artista divenne membro della confraternita dei Romanisti. Rivestì inoltre la carica di pittore di camera dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, nella cui collezione sono registrati numerosi suoi dipinti, tra cui anche copie da Tiziano e Veronese. De Houck si specializzò con successo in un repertorio di temi storico-religiosi, talvolta interpretati secondo le formule classicheggianti di Domenichino e di Reni. Morì nel 1651. Cf. Orlandi, *Abecedario...* cit., p. 262, G.J. Hoogerwerff, *Nederlandsche Kusternaars te Rome (1600-1725)*, 's Gravenhage 1942, pp. 34-35, 281, 114, 116, 120, 122; nel 1644 a Roma nella parrocchia di Santa Maria del Popolo al Corso risulta risiedere «Giovanni Vandanuc, fiamengho Pittori», identificato dallo studioso con l'anversese Jan van den Hoecke che sarebbe lo stesso registrato negli stati delle anime della parrocchia di San Nicola in Arcione nel 1638 all'età di 26 anni. Sembra da escludersi un collegamento tra la voce Lumaga (dove la sigla Gio. va sciolta in Giovanni) e Joris van Hoecke (o van den Hoeck) identificato con quel «Giorgio Vanucchi pittore fiamengo» abitante nel 1644, 1646, 1649 e 1650 a San Lorenzo in Lucina. Bodart, *Les Peintres...* cit., I, p. 141. Un dettagliato profilo dell'artista si trova in G. Heinz, *Studien über Jan van den Hoecke und die malerei der niederländer in Wien*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen sammlungen in Wien», 63 (1967), pp. 109-167.

¹³¹ Il recupero della figura del pittore belga, nato di Bruxelles intorno al 1600 e morto a Roma nel 1639, spetta a Anthony Blunt che ricollegò allo Spierinck il nome di quel Carlo Filippi «fiamengo» segnalato nell'inventario di Vincenzo Giustiniani del 1638. Giunto nel 1624 a Roma, dove divise l'abitazione con Francesco Du Quesnoy, Spierinck restò folgorato dai *Baccanali* di Tiziano, ed entrò nella cerchia dei giovani nordici gravitanti intorno a Poussin, non tanto come copisti ma adepti devoti. Lavorò per il marchese Giustiniani, attuando l'indicazione del colto collezionista di formarsi una solida erudizione antiquaria e

do Wals¹³², Giovanni Baglione, Domenico Fiasella¹³³, Giacomo Farelli, Giovan Battista Recco, Luca Giordano, Vincenzo Malò¹³⁴, Mattia Preti, Andrea Vaccaro, Bernardo Cavallino, Cornelis De Wael, Giovanni Van der Meer¹³⁵.

quella di Poussin di nutrire la pittura di storia con i modelli offerti dall'antico. Cf. A. Blunt, *Poussin Studies X: Karel Philips Spierincks, the first imitator of Poussin's Bacchanals*, in «The Burlington Magazine», CII (1960), pp. 308-311 e S. Danesi Squarzina, *Carel Philips Spierinck, Agar confortata dall'angelo*, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001, pp. 352-354: sue opere sono ricordate negli inventari dei mercanti Philips Baldescot e Peter Vischer. Con il quadro Giustiniani i due dipinti Lumaga sono gli unici a tematica sacra sinora ricondotti al Filippi.

¹³² Su Goffredo Wals cf. A. Repp, *Goffredo Wals. Zur Landschaftsmalerei zwischen Adam Elsheimer und Claude Lorrain*, Köln 1986, pp. 18-19 per una ricognizione della fortuna collezionistica del pittore tra Napoli, Genova e Roma, e p. 21 per un breve profilo biografico: nel 1616-17 lavora a Roma nell'atelier di Agostino Tassi, nel 1619 è documentato a Napoli, mentre nel 1630 circa risulta passato a Genova.

¹³³ Con tale pittore credo vada identificato quel «Sarzano» cui sono assegnati due filosofi «uno che ride e l'altro che piange». Come ricorda il Soprani, l'artista ligure ricevette l'appellativo di Sarzana dal suo paese d'origine, ed era questo il nome con cui comunemente i romani si riferivano al Fiasella (1589-1669) e con il quale, inoltre, egli firmò un suo disegno. Dopo il soggiorno di studio a Roma nel 1616, che lo mise a contatto con il naturalismo di Caravaggio, rientrò in Liguria dove diede avvio a una prolifica attività, grazie anche all'organizzazione di una produttiva bottega, da cui spediva opere in tutta Italia e a Napoli in particolare. Nella maggior parte della sua produzione Fiasella affronta temi sacri, raramente soggetti di storia antica, entro cui rientrano i due Filosofi, se suoi, ricordati presso i Lumaga. Cf. R. Soprani, *Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi di Raffaello Soprani in questa seconda edizione rivedute, accresciute, et arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, I, Genova 1768, pp. 227 e 231, *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra, a cura di P. Donati, Genova 1990 e infine M. Newcome Schleier, *Drawings and paintings by Domenico Fiasella*, in «Paragone», (1995), 543-545, pp. 41-63. In un ritratto letterario, edito tra le poesie postume di Pietro Michiele pubblicate nel 1671, lo scrittore veneziano così celebra l'artista ligure: «Al Sig. Gio. Domenico Fiasella, lodandolo d'eccellenza di Pittura. Spiriti immortali, Intelligenze alate Voi, che del gran Fattor de gli Elementi Ne più puri del Ciel quadri lucenti Le Pitture de i Secoli mirate. Voi de l'Eternità qua giù recate I colori più vaghi, e più ridenti, E de la vera Gloria i raggi ardenti per honor d'un pennello a noi portate. Poiche, se mai cadesse in mente a voi Di rimirarvi un giorno in terra finti Del Paradiso immacolati Heroi. Voi stessi in tela à rimirare accinti, Se foste belli più direste poi Dal FIASELLA, o da Dio creati o pinti.» P. Michiele, *Poesie postume*, Venezia 1671, p. 172.

¹³⁴ Nativo di Cambrai, il pittore si trasferì a Genova dove, stando a Soprani, «a lungo qui (nella bottega di Cornelis De Wael) si trattenne; e cò disegni di lui condusse tavoline assai gratiose e pregevoli, nelle quali acquistossi credito non ordinario: onde molti furon coloro che gliene commisero per ornamento di lor salotti: motivo che egli qui rimanesse lungamente e con abbondevoli emolumenti occupato». Cf. Soprani, *Vite...* cit., I, pp. 468-469.

¹³⁵ Identificabile con l'olandese Jan van der Meer (1628-1691), originario di Haarlem, pittore di Marine e Paesaggi di largo successo collezionistico. Cf. E. Bénédiz, *Dictionnaire cri-*

Entro questa nutrita schiera di *foresti* fanno capolino Paolo Veronese e due nomi del tardo manierismo locale, quali Francesco Bassano e Jacopo Palma il Giovane, quest'ultimo autore di un *Sansone e Dalila*, perfettamente corrispondente sul piano iconografico a una tela databile al 1611-1615, oggi in collezione privata (fig. 1) e collegata a un'incisione destinata al volume di Giacomo Franco, *De Excellentia et nobilitate delineationis* pubblicato nel 1611¹³⁶. Del tutto assenti i pittori veneziani moderni più richiesti dai collezionisti, quali Pietro Liberi, Gerolamo Forabosco, Pietro Della Vecchia, Giovanni Battista Langetti e Johann Carl Loth, questi ultimi indiscussi protagonisti del movimento 'tenebroso', le cui tele dagli sfondi nerastri e dai drammatici colpi di chiaroscuro con morti suicidi o ammazzati, avrebbero fatto da ideale contraltare a quelle dei caravaggeschi nordici e di Ribera.

Pur con le dovute cautele, l'inventario basato sulla perizia di Ergo e de Coster va comunque considerato attendibile: le indicazioni d'autore, estremamente precise, completate da una dettagliata descrizione del soggetto, presuppongono una conoscenza approfondita dei nomi presenti nella quadreria, quale nessun perito locale avrebbe potuto avere, anche per la mancanza di riscontri nelle collezioni veneziane del tempo. Nicolò Renieri, pratico delle tendenze sviluppate a Roma nel terzo decennio (nel 1620 condivise anche l'abitazione con Baburen¹³⁷) all'epoca della stima Lumaga, nel 1677, è già morto da dieci anni. Pieter de Coster, invece, durante il suo apprendistato aveva potuto familiarizzare con la produzione figurativa ispirata al repertorio del Merisi grazie a quanto circolava nel mercato e nelle collezioni d'oltralpe, come le tele caravaggesche dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles e quelle di Bartolomeo Manfredi acquistate nella prima metà del Seicento da un banchiere di Amsterdam, Balthasar Coymans¹³⁸. Infine, la lunga residenza veneziana dell'anversese fu interrotta nel 1669 da un soggiorno a Roma, dove, accettato tra le fila della *Bent* con il soprannome di «Anneken»¹³⁹, Pieter non dovette perdere l'occasio-

tique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, nouvelle édition, sous la direction de S. Busse, 9, Gründ 1999, p. 435.

¹³⁶ Cf. S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, p. 85, n. 96 e per il disegno preparatorio conservato nel Museo Correr cf. *Palma Il Giovane. 1548-1628. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra, a cura di S. Mason Rinaldi, Milano 1990, n. 59a, p. 146.

¹³⁷ Cf. Lemoine, *L'iter...* cit., p. 50.

¹³⁸ Per una panoramica sulla diffusione nel Nord Europa del caravaggismo si rinvia a Nicolson, *Caravaggism...* cit., in particolare pp. 22-24, mentre su Coymans collezionista di Bartolomeo Manfredi vedi R. Morselli, *Bartolomeo Manfredi (1582-1622): Sandrart, il collezionista olandese Balthasar Coymans e alcune nuove proposte*, in «Antichità Viva», XXXII (1993), 3-4, p. 26.

¹³⁹ Cf. Hoogewerff, *Nederlandsche Kunstenaars...* cit., p. 151 identifica con Pieter de Coster

ne per affinare il suo occhio con mirati itinerari tra chiese e palazzi. Rientrato a Venezia nel 1675, poco meno di due anni più tardi de Coster esamina i quadri Lumaga. Valide possono così considerarsi le attribuzioni a favore di Baburen¹⁴⁰, de Haen¹⁴¹ o Giovanni Del Campo: pittori dall'esiguo catalogo di autografi sicuri e con un'attività circoscritta nella penisola, limitata perlopiù alla città papale. Sul versante della scuola napoletana, l'indicazione di Gargiulo o Vaccaro è troppo specialistica per essere il frutto di un'approssimazione, perlomeno in assenza di firme e cartellini, diversamente che per Spagnoletto o Giordano, ben altrimenti circolanti nelle collezioni veneziane. Dubbi e incertezze dei periti potevano sciogliersi o, viceversa, complicarsi con il riscontro nelle note domestiche di quadri, forse risalenti al momento degli acquisti, menzionate nel suo testamento da Lucrezia Bonamin.

Donna orgogliosa della quadreria non tanto per il suo valore artistico quanto per il potenziale economico in essa racchiuso¹⁴², Lucrezia allega alle sue ultime volontà dettate il 21 giugno del 1699 una nota dei quadri «che sonno di mia ragione», e forse «bollati con il sigillo della casa Lumaga» come quelli impegnati a Francesco Avogadro nel 1695. L'espressa richiesta di vendere quello sparuto gruppo di dipinti, rimasto nelle sue mani dopo le divisioni dei figli, «al

il «Pietro pittore» abitante nel 1675 in «Strada delle carrozze» nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina, ed è ancora lo stesso studioso che ricollega all'artista anversese quel «Pietro Costa» menzionato nelle liste della Bent nel 1669. Vedi Hoogewerff, *De Bentveughels...* cit., pp. 115 e 134. Sulla base di queste corrispondenze Bodart, *Les Peintres...* cit., II, p. 21 ha dedotto una permanenza di de Coster a Roma dal 1669 al 1675, specificando che dipinse soprattutto composizioni decorative a soggetto allegorico o religioso. Da ultimo vedi J. De Maere - M. Wabbes, *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*, edited by Dr. Jennifer A. Martin, Brussels 1994, I, p. 113.

¹⁴⁰ Dirck van Baburen (1595-1624) condivise a Roma la propria abitazione a Sant'Andrea delle Fratte con David de Haen, insieme al quale lavorò nella cappella della Pietà in San Pietro in Montorio. Rientrò probabilmente nella natia Utrecht nel 1621. Cf. L.J. Slatkes, *Dirck van Baburen (1595-1624). A dutch painter in Utrecht and Rome*, Utrecht 1969, pp. 1 e 10, Id., *Dirck van Baburen*, in *Dopo Caravaggio. Bartolomeo Manfredi e la manfrediana methodus*, catalogo della mostra, Milano 1987, pp. 98-99 e V. White, *Il soggiorno romano di Dirck van Baburen*, in S. Danesi Squarzina, *Fiamenghi che vanno e vengono non li si può dar regola*. Paesi Bassi e Italia fra Cinquecento e Seicento: pittura, storia e cultura degli emblemi, a cura di I. Baldriga, Roma 1995, pp. 168-193.

¹⁴¹ L'olandese David de Haen, nato intorno al 1585 circa, nel 1619 e 1620 coabitava, come si è visto, con Dirck van Baburen, e muore nel 1622 nel palazzo del marchese Vincenzo Giustiniani. Cf. C. Grilli, *David de Haen, pittore olandese a Roma*, in «Paragone», (1997), 563, pp. 33-34.

¹⁴² Se Giovanni Andrea non accenna mai ai dipinti posseduti, escludendoli di fatto dal fidejcommesso istituito nel testamento del 22 agosto 1672, Lucrezia, al contrario, insiste sul guadagno ricavabile dal loro smercio, destinato a sovvenzionare il cantiere della cappella con l'altare di famiglia nella chiesa degli Scalzi, dove il marito aveva chiesto di essere sepolto.

miglior vantaggio et modo che sia possibile, non metendo il Tempo preciso della vendita accio si possi farlo con maggior Avantagio», si accompagna al consiglio di non attendere, comunque, oltre quattro anni dopo la sua morte¹⁴³. Nella lista figurano un centinaio di pezzi, con alcune attribuzioni identiche a quelle formulate da Ergo e de Coster, ad esempio per i tre di Massimo Stanzione raffiguranti Ero e Leandro, Adamo ed Eva e le Virtù, oggi perduti¹⁴⁴. Lucrezia chiude l'elenco con la raccomandazione ai commissari di consultare le note «che sono in Casa» in caso di «qualche errore» nella lista: quelle carte includevano gli inventari del 1677 e magari elenchi anteriori. Il pressoché totale anonimato nella stima richiesta da Ottavio, eccetto i veneti e i familiari Ribera e Giordano, si spiega forse con la difficoltà dei periti veneziani, Allegri e Bonetti, di confermare le attribuzioni dell'inventario stilato solo un mese prima, essendo digiuni di pittura forestiera e tanto più di artisti scomparsi da decenni (si pensi a Saraceni). Un confronto sul piano delle descrizioni iconografiche attesta una parziale sovrapponibilità degli inventari, per l'aggiunta nel secondo di un nuovo gruppo di quadri.

Una galleria così generosa nell'esporre tele di ispirazione caravaggesca contrapposte ad altre nate sul solco del classicheggiante Poussin, e nell'ospitare i nomi di spicco della produzione napoletana a cavallo tra primo e secondo Seicento, risulta unica nella Venezia di metà secolo. La parata 'naturalista' ostentata da un altro facoltoso mercante, Aurelio Rezzonico, appassionato di Giordano, Ribera e dei «tenebrosi» locali, e dai Widmann, commercianti aggregati al corpo patrizio, non raggiunse una simile varietà di presenze¹⁴⁵.

Non è chiaro quando Giovanni Andrea abbia iniziato a comprare quadri, se dal 1633, anno che lo vede risiedere stabilmente a Venezia, oppure in tempi precedenti. L'accumulo di quasi quattrocento dipinti non presuppone necessariamente acquisti costanti per decenni, secondo una strategia adottata per esempio dai Correggio, ma poteva essere il frutto di assemblaggi di blocchi di collezioni alienate in tempi anche strettissimi.

La piazza veneziana brulicava di opportunità, ma se, nonostante le lamen-

¹⁴³ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Giovan Battista Giavarina, b. 1197, n. 203 e il contributo di Isabella Cecchini nella prima parte di questo saggio.

¹⁴⁴ Cf. S. Schütze - T. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992, pp. 33-41 e 263, D16, dove a essere segnalati come dispersi sono i dipinti di identico soggetto, e di ispirazione accademico-letteraria, registrati nella collezione di Gasparo de Roomer a Napoli nel 1630.

¹⁴⁵ Sulla quadreria del finanziatore genovese cf. E. Noè, *Rezzonicorum cineres. Ricerche sulla collezione Rezzonico*, in «Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», III (1980), pp. 173-306. Sul nucleo giordanesco e tenebroso dei Widmann, cf. Magani, *Il collezionismo...* cit.

tele di Boschini e del Sera, il ventaglio di offerte dei maestri locali restava ampio, al contrario quello della produzione extralagunare non sembrava oltrepassare i confini del limitrofo mercato bolognese, pur contemplando opere forestiere introdotte da mercanti e diplomatici stranieri residenti in città. Il fiammingo Cornelis De Wael, artista e mercante di quadri, rappresentato in casa Lumaga da ben dieci «[quadri] con figurine piccole» poté contare dal 1621 non solo sul benestante Lucas van Uffel per pubblicizzare a Venezia le sue telette con accampamenti militari popolati da *silhouettes*, burrasche e scenette di strada¹⁴⁶, ma anche su Daniel Nys, personaggio chiave nella circolazione di opere d'arte nel primo Seicento. Francesco Lumaga, morto nel 1648, fu tra i creditori dell'imprudente commerciante, fallito per la vendita Gonzaga e spentosi a Vicenza nel 1647: a risarcimento del prestito, il fratello Giovanni Andrea ricevette nel 1669 una cassetta decorata con pietre preziose del valore di 650 ducati, a seguito della spartizione dei beni di Nys con gli altri mercanti coinvolti nella vicenda, quali Agostino Correggio e Giovanni De Wale, 'compare' di Nicolò Renieri¹⁴⁷.

L'artista nordico detiene il privilegio di essere l'unico, tra i pittori attivi in città, a venire rappresentato nella galleria di Giovanni Andrea. La scelta cade su temi elaborati durante la fase romana, giocata tra una stretta adesione alla *Manfrediana methodus*, che traspare evidente nella tela con i *Soldati che giocano a dadi la tunica di Cristo* del Musée des Beaux-Arts de Lille¹⁴⁸, calzante con la descrizione dell'esemplare esposto in casa Lumaga, e la virata verso la monumentalità nelle figure umane costruite con ricercati effetti di sensualità¹⁴⁹. Su questa linea Renieri licenzia l'*Allegoria della Vanità* della Staatsgalerie di Stoccarda (fig. 2), dove pervenne nel 1852 dalla galleria Barbini-Breganze di Venezia¹⁵⁰, e che sembra corrispondere in dettaglio a quel quadro «con una bella donna à sedere pomposamente con vasi pieni d'oro significante la vanità del

¹⁴⁶ Si veda M. Vaes, *Corneille De Wael (1592-1667)*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», (1925), pp. 147 e 160-164. Lo studioso ipotizza anche un soggiorno del pittore a Venezia tra il 1610 e il 1620 circa.

¹⁴⁷ Sull'episodio cf. Borean, *La quadreria...* cit., pp. 45-47, mentre per De Wale e Renieri vedi Cecchini, *Quadri e commercio...* cit., p. 163.

¹⁴⁸ L'esistenza di altre tre versioni del tema, di cui una con varianti, ha fatto supporre per la tela di Lille (135 x 190 cm), entrata nel museo nell'Ottocento, una desunzione da un modello, perduto, di Bartolomeo Manfredi. Cf. A. Brejon de Lavergnée, *Nicolas Régnier, Soldats jouant aux dés*, in *De Veronese à Goya. Tableaux et dessins du Palais des Beaux Arts de Lille*, catalogo della mostra, a cura di A. Brejon de Lavergnée, Yokohama 1993, p. 272, n. 33, e Lemoine, *L'iter...* cit., p. 51.

¹⁴⁹ Vedi Lemoine, *L'iter...* cit., pp. 60-63.

¹⁵⁰ Per il dipinto (inv. n. 154, 173 x 140 cm), si rinvia alla scheda di G. Ewald, *Niccolò Renieri. Vanitas-Pandora*, in *Staatsgalerie. Alte Meister*, Stuttgart 1992, pp. 354-355.

mondo meze figure al naturale e anco intiere»¹⁵¹ (il riferimento va inteso alle quattro tele riunite sotto la stessa voce inventariale) menzionato nella collezione di Giovanni Andrea insieme ai Soldati che giocano a dadi la tunica di Cristo, a una Carità romana¹⁵² e a un «San Sebastiano con appresso due donne che con diligenza levano le grezze», episodio molto caro al pittore¹⁵³. Nel trasferimento da Roma a Venezia Renieri portò probabilmente tele là realizzate (poco prima della partenza?) e rimaste invendute, oppure non terminate, insieme alla sua collezione personale che, nel 1626, occupava una posizione d'avanguardia nel panorama locale, offrendosi come vetrina sulla pittura elaborata a Roma e in Emilia nei primi due decenni del secolo (con opere di Caravaggio, Valentin, Poussin, Lanfranco)¹⁵⁴. Il successivo allineamento alle tendenze collezionistiche in voga nella nuova città d'adozione che spinsero Renieri a preferire i veneti e al massimo gli emiliani, se si armonizzava con le ormai prevalenti declinazioni classicheggianti del suo linguaggio e con un repertorio incentrato su eroine e ritratti, non dovette impedirgli di replicare soggetti già studiati negli anni romani. D'altra parte temi cari al repertorio caravaggesco ispirarono a Renieri alcune delle prove migliori del periodo veneziano¹⁵⁵.

¹⁵¹ Renieri affrontò il tema anche nel *pendant* dell'*Allegoria della Sapienza* del Palazzo Reale di Torino, primo dipinto firmato e datato del pittore, «fatto in Venezia il 6 Giugno 1626». P.L. Fantelli, *Nicolò Renieri pitor fiamengo*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 9 (1974), pp. 93, 105, 109, nn. 15, 109, 137, per la versione conservata nel Museo di Cà Rezzonico, a mezzo busto con un solo vaso, per di più privo di ori e monete, e per la replica, di dubbia autografia, in collezione privata bolognese.

¹⁵² Del soggetto si conoscono due redazioni, quella dell'Herzog Anton-Ulrich Museum di Braunschweig, acquistata nel 1710 e giudicata replica del secondo esemplare noto, datato intorno al quarto decennio, della Galleria Estense di Modena, dove pervenne nel 1750 dalla Rocca di Scandiano. Cf. Fantelli, *Nicolò Renieri...* cit., pp. 93 e 98, nn. 18 e 56; per la tela modenese anche C. Casali, *Nicolas Regnier. Carità romana*, in *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, Milano 1998, p. 442, n. 176. L'impiego del modulo della figura intera consente un collegamento con la versione Lumaga.

¹⁵³ Sulla fortuna dell'episodio nel repertorio di Renieri si rinvia al recente contributo di A. Lemoine, *Nicolas Régnier's 'Saint Sebastian' attended by the holy women*, in «Journal of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University», 1 (1998-1999), pp. 9-19: l'assenza delle misure osta a una precisa identificazione con le versioni oggi ritenute autografe, conservate nel Cantor Center di Stanford, nel Musée des Beaux-Arts de Rouen e nella Ferens Art Gallery of Kingston-upon Hull. Quest'ultima, per l'impostazione monumentale e le marcate influenze emiliane, è considerata uno dei più alti raggiungimenti del periodo veneziano di Renieri, collocabile tra il 1630 e il 1640. Si veda inoltre Fantelli, *Nicolò Renieri...* cit., pp. 96, 104, nn. 40, 99.

¹⁵⁴ Cf. Waterhouse, *Paintings from Venice...* cit., pp. 13-14.

¹⁵⁵ Cf. Lemoine, *L'iter...* cit., p. 64.

In sintonia con le allegorie del fiammingo stava la serie di cinque «huomini significanti li cinque sensi figure al naturale fin al ginocchio dell'Inamorato», soprannome ricevuto nella *Bent* da Valentin de Boulogne¹⁵⁶, giunto a Roma entro il secondo decennio e subito attratto dall'esperienza pittorica di Caravaggio, ma poi protagonista, con il connazionale Vouet e lo stesso Renieri, di quel tentativo di ingentilire il naturalismo sull'onda delle nuove simpatie maturate nella cerchia dei Barberini¹⁵⁷. Lo strepitoso successo ottenuto da Valentin dopo la sua precoce scomparsa, nel 1632, scatenò un'abbondante proliferazione di copie con una vertiginosa impennata delle quotazioni (da cento a quattrocento scudi)¹⁵⁸: davvero difficile per un collezionista veneziano, informato sulla fama del francese, procurarsi un originale, a meno di non poter contare sulle mediazioni di personaggi ben introdotti nel mercato romano, come Renieri che nel 1637 acquista da Andrea Sacchi un dipinto di Carracci (non si specifica quale) per Francesco Bergonzi¹⁵⁹. A Venezia Valentin era conosciuto principalmente proprio grazie alla collezione di Renieri. Forse fu questo pittore, quotato perito e mercante di quadri, un tramite per le tele Lumaga, testimonianza dell'arte fiorita in area romana sulla scia del Merisi? Pare logico pensare a una provenienza diretta dall'Urbe per quei dipinti, ma, lo si vedrà, il loro itinerario contemplò forse una tappa intermedia, Napoli.

Il filone del caravaggismo nordico, che nella Roma degli anni trenta vedeva tramontare il suo potere seduttivo minato dalla crescente affermazione di Pietro da Cortona, Andrea Sacchi e Nicolas Poussin, rappresentava invece quanto di più all'avanguardia si potesse esibire a Venezia in una collezione privata alla metà del secolo, in sintomatico parallelo con la svolta naturalista e il calar delle tenebre nella pittura coeva. Presso i Lumaga si potevano ammirare due prove di David de Haen, un «Abel morto disteso in terra figura nuda quanto al naturale» e un «Titio figura tutta nuda più grande del naturale con l'A-

¹⁵⁶ Vedi M. Mojana, *Valentin de Boulogne*, Milano 1989, pp. 9, 43, 245 e 265. Il francese interpretò il tema dei Cinque Sensi in più occasioni, sia entro un'unica composizione come nel dipinto commissionatogli da Fabrizio Valguarnera nel 1631, o nella tela già nella collezione del Duca d'Orléans, sia in serie, come suggeriscono le cinque mezze figure illustranti però, stando a una fonte coeva, i «Cinque canti» in casa de Roomer a Napoli per le quali vedi *infra*. Nicolson, *The International...* cit., p. 106 attribuisce a un seguace di Manfredi i *Cinque Sensi* perduti di Valentin e noti dall'incisione nel catalogo della collezione d'Orléans del 1786. Tra gli esemplari con quel tema inclusi nel repertorio dello studioso, tutti sono su una stessa tela e non divisi in più dipinti come nella collezione Lumaga.

¹⁵⁷ Cf. Lemoine, *L'iter...* cit., p. 63.

¹⁵⁸ Cf. Mojana, *Valentin de Boulogne...* cit., p. 38.

¹⁵⁹ ASVe, *Fraterna grande di Sant'Antonin. Commissaria Bergonzi*, b. 3, cc. non numerate. Sulla famiglia Bergonzi e le sue collezioni tornerò più puntualmente in altra sede.

quila, ò Avoltore che li mangia il fegato», tema quest'ultimo che si prestava a un'interpretazione tutta aderente al naturale nella descrizione dello spietato supplizio e delle smorfie di dolore¹⁶⁰. Di minor impatto drammatico, come sembra suggerire il soggetto, doveva apparire «Bacco seduto sopra una botte (...) tutto nudo ridente» attribuito a Gerrit van Honthorst¹⁶¹, riallacciabile al genere delle scene di bevitori, presenze immancabili nelle giostre e cortei organizzati in onore della divinità bacchica nella Roma di primo Seicento¹⁶².

A questa coppia si aggiunge la serie di tredici quadri, dal formato uniforme basato sul modulo della mezza figura, illustranti la Passione di Cristo «di notte al lume» di «Matteo fiamengo» – verosimilmente lo Stomer, impregnato di caravaggismo cui erano permeabili, negli anni trenta, ormai solo aree di periferia come la Sicilia, dove l'artista era approdato dopo due soggiorni a Roma e Napoli¹⁶³.

¹⁶⁰ Grilli, *David de Haen...* cit., p. 35, propone di collegare il quadro con Tizio ricordato da Capaccio in casa de Roomer a Napoli nel 1630 con attribuzione a de Haen, con una tela comparsa sul mercato antiquario nel 1997 e ora di ubicazione ignota, raffigurante *Prometeo* (166 x 195 cm). Potrebbe trattarsi della versione già Lumaga, considerato che l'eventuale confusione tra gli attributi del supplizio di Prometeo e Tizio, il primo divorato da un'aquila il secondo da un avvoltoio, è già implicita nella voce dell'inventario di Giovanni Andrea. De Roomer possedeva di de Haen anche un «Caino che uccide Abele» per il quale vedi *infra*.

¹⁶¹ Nicolson, *The International...* cit., p. 57, ricorda il dipinto con *Sine Baccho et Caerere friget Venus*, a Pommersfelden, Schloss Weissenstein, mentre nel catalogo ricomposto da J.R. Judson - R.E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst, Doornspijk* 1999, pp. 109-110, nn. 95-97, sono segnalate alcune redazioni passate in aste sette e ottocentesche, attualmente di ubicazione ignota, eccetto il *Bacco che sprema l'uva in un bicchiere* (Worcester, Worcester Art Museum) a mezza figura. Cf. M. Monkiewicz, *Ter Brugghen and Honthorst in Poland*, in «Bulletin du Musée National de Varsovie», XXXVII (1996), 3-4, p. 238.

¹⁶² Nel 1637 il cardinal Pio di Savoia organizzò un Trionfo di Bacco per le strade di Roma, descritto minuziosamente da Girolamo Petrignano: seduto a cavallo di «una botte di buon vino», su di un carro, si trovava un ragazzetto nudo e di grande stazza, con una «panza come un tamburo». Avanti al carro camminavano quattro tedeschi, «due con tamburi, due con cifoli che sonavano e bevevano allegramente (...)». Cf. F. Trinchieri Camiz, *La musica nel mito e il mito nella musica: Orfeo e Bacco nell'arte, nelle feste e nei primi melodrammi*, in *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, catalogo della mostra, a cura di C. Cieri Via, Roma 1996, p. 94.

¹⁶³ Sull'artista, che trasse spunti tematici soprattutto da Honthorst, si veda il profilo con il relativo catalogo approntato da B. Nicolson, *Stomer Brought Up - to - date*, in «The Burlington Magazine», CXIX (1977), pp. 230-245, dove sono registrate varie redazioni dei singoli episodi della Passione di Cristo, impaginati in composizioni a mezze figure entro bui fondali illuminati da bagliori di torce e candele. Dal 1630 al 1632 un «Mattheo Sthom fiamingo pittore» è documentato nella parrocchia di San Nicola in Arcione a Roma, da dove poi passò a Napoli e infine a Palermo. Fu proprio durante il periodo napoletano, collocabile tra il 1633 e il 1640, che l'artista si specializzò in una produzione legata a temi in serie,

Lo spazio rilevante concesso ai naturalisti d'oltralpe non oscura l'omaggio tributato dai Lumaga al primo e più significativo pittore caravaggesco veneziano, Carlo Saraceni, rientrato temporaneamente da Roma nel novembre del 1619 per una prestigiosa committenza di stato, segno di un riconoscimento ufficiale¹⁶⁴.

Assai limitata dovette essere la produzione per i privati licenziata dal pittore durante la parentesi lagunare, interrotta dalla febbre petecchiale che colpì mortalmente l'artista nel giugno del 1620. La provenienza Contarini della *Maddalena penitente* e della *Morte della Vergine* (su rame), entrambe nelle Gallerie dell'Accademia, risale all'Ottocento¹⁶⁵, mentre la *Giuditta e Oloferne* del Kunsthistorisches Museum di Vienna è stata identificata con quella segnalata nella collezione di Bartolomeo dalla Nave¹⁶⁶, di cui la redazione Lumaga potrebbe costituire una copia o una variante. Con queste eccezioni, negli inventari veneziani sinora editi non c'è traccia del «Veneziano», anche se tra i «forestieri» menzionati da Giovanni Baglione quali acquirenti di tele di Carlo a Roma possiamo annoverare, in aggiunta al vicentino Gualdo, anche suoi compatrioti¹⁶⁷.

Per tutte queste ragioni riscoprire la segnalazione di ben cinque dipinti con un'attribuzione a Saraceni in una quadreria veneziana nella seconda metà del secolo, quando la memoria di un artista vissuto per la gran parte fuori città e scomparso da quasi un cinquantennio, si alimentava con l'*Estasi di san Francesco* nella sagrestia del Redentore¹⁶⁸, il solo visibile al pubblico, insieme al telero di Palazzo Ducale¹⁶⁹, realizzato peraltro in buona parte dall'allievo Jean Le

quali Evangelisti, Santi e Storie del Nuovo Testamento. I Lumaga possedevano anche un quadro con Sara e Agar, collegabile alle versioni di Berlino, Staatliche Museen e di Göteborg, Konstmuseum. Sulla fortuna dell'artista tra i collezionisti partenopei si è soffermata M.T. Penta, *Un'opera di Mattias Stom a Napoli*, in «Storia dell'arte», 69 (1990), pp. 245-255, dove la studiosa propone inoltre di inserire tra le storpiature del nome del pittore anche la voce «Stopper» usata da Capaccio nel descrivere la quadreria di Gasparo de Roomer per la quale vedi *infra*.

¹⁶⁴ Cf. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni...* cit., p. 55.

¹⁶⁵ Cf. *Ivi*, pp. 123-124, nn. 81 e 82.

¹⁶⁶ Cf. *Ivi*, pp. 125-126, n. 90 e p. 134: Campori ricorda un dipinto di identico soggetto nella raccolta Muselli di Verona.

¹⁶⁷ G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, Roma 1642, ed. a cura di V. Marianni, Roma 1935, p. 145: «E fece varie cose per diversi particolari qui in Roma, ed altresì per forestieri».

¹⁶⁸ La tela è ricordata nel testamento del pittore che lascia «un quadro del san Francesco alli Rev. Padri capucini pregandoli a pregar qualche volta per me». Ottani Cavina, *Carlo Saraceni...* cit., p. 125, n. 86.

¹⁶⁹ Vale ricordare che Boschini cita Saraceni quasi di sfuggita e in funzione dell'esaltazione di Paolo Veronese, pur dichiarandolo «valoroso»,/Che aveva fato in Roma un studio grand». Cf. Boschini, *La carta...* cit., p. 646.

Clerc, costituisce un capitolo fondamentale della fortuna collezionistica di Carlo «Veneziano» nella sua patria d'origine.

Saraceni non disdegnava la pratica della copia d'*atelier*, soprattutto nel formato commerciale da stanza con la ripresa, anche a distanza di anni, di uno stesso tema, come nel caso della Giuditta a mezza figura in ambientazione notturna resa in chiave meno drammatica rispetto al prototipo caravaggesco¹⁷⁰. Anche «Marta che sta convertendo Madalena in una stanza piena di galanterie»¹⁷¹ e «la Flagellazione del Signore con tre battenti et altri Giudici» sono ricollegabili a redazioni di bottega¹⁷², dove il muro nero e la luce sbiancante della lucerna evocano quasi alla lettera le sperimentazioni del Merisi.

¹⁷⁰ Cf. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni...* cit., pp. 126 e 135-136: l'esemplare più noto dell'episodio è quello di Vienna, collocabile nel secondo decennio del Seicento, che segna l'inizio di una nuova e più intensa meditazione su Caravaggio e sull'interno a lume di notte. Del tema esistono numerose versioni, riconducibili, secondo la studiosa, a prototipi fondamentali quali il dipinto viennese e quello in collezione Longhi a Firenze, espungendo dal catalogo degli autografi altre da essi derivati. La Ottani Cavina riunisce poi due redazioni, rispettivamente a Dresda, Gemäldegalerie e Verona, Museo di Castelvecchio, entrambe su rame, con un diverso impianto per la maggior importanza data alla figura della servente e per l'indebolimento degli effetti a lume notturno. Entrambe sono desunte da un prototipo del Saraceni non rintracciabile: nessuna, infatti, sembra essere stata eseguita direttamente dall'artista, sebbene si tratti di «derivazioni intelligenti, condotte in strettissima contiguità con il pittore». Sul problema della bottega di Saraceni a Roma e della nascita di una *saracenianna methodus* cf. A. Ottani Cavina, *Les peintres de la réalité et le cercle caravagesque de Rome. Réflexions sur l'atelier de Saraceni*, in *L'Art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, catalogo della mostra, Paris 1992, pp. 60-69.

¹⁷¹ Lemoine, *L'iter...* cit., p. 64 segnala una tela inedita di Renieri con *Marta e Maria*, di ubicazione e misure ignote, a suo avviso desunta da un prototipo saraceniiano, sebbene distinta per l'impostazione monumentale lontana dai toni intimisti del veneziano.

¹⁷² Cf. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni...* cit., pp. 38-39, 42, 53, 112 e 135, figg. 127, 128, 131, 132: del soggetto *Marta che rimprovera Maddalena* si conoscono due diverse versioni, Nantes, Musée des Beaux-Arts e Venezia, collezione privata, giudicate non autografe (benché di recente la Ottani Cavina, *Les peintres...* cit., p. 62, abbia, pur in via ipotetica, mutato la sua opinione considerando originale il quadro francese, letto come fedele esercizio sull'esemplare di Caravaggio a Detroit e proponendo per esso una provenienza dalla collezione de Roomer) e impostate secondo il modulo delle mezze figure, mentre il dipinto Lumaga contemplava figure intere «più del naturale». La *Flagellazione* già in collezione Piscitelli a Roma, di rilevanti dimensioni, è ascritta a Saraceni, mentre le altre redazioni note, tutte su rame eccetto quella già presso l'antiquario Viancini di Venezia, sono attribuite a seguaci. Secondo Marini, la produzione in scala ridotta a olio su rame fu pensata da Saraceni per accontentare esigenze di pellegrini colti e non privi di mezzi economici. Cf. M. Marini, *Carlo Saraceni 'Venetiano' e la sua aderenza alla riforma cattolica: «seguitando in parte la maniera del Caravaggio»*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, I, *Dall'Antichità al Caravaggio*, a cura di M. Piantoni - L. De Rossi, Venezia 2001, p. 265.

Ancora a quest'ultimo, quasi una sorta di filo rosso, si collega la sezione della galleria Lumaga dedicata ai principali esponenti della vivace stagione pittorica che a Napoli vede avvicinarsi tra primo e secondo Seicento le reazioni al passaggio di Caravaggio e l'attrazione esercitata dagli emiliani e dalle spinte neovenete.

A differenza di Roma, raramente inclusa nella rete commerciale del Lumaga, Napoli costituisce per il mercante una sorta di seconda città d'adozione, soprattutto a partire dagli anni quaranta, quando il fratello Francesco vi risiede a guidare gli affari di famiglia in veste di rappresentante di Giovanni Andrea. Davvero ampio si presentava il ventaglio delle occasioni e dei contatti su cui quest'ultimo poteva contare per arricchire la sua collezione dei principali artisti della scuola partenopea, senza escludere l'ipotesi suggerita da Isabella Cecchini che i quadri fossero stati consegnati a titolo di risarcimento dei crediti contratti con la ditta Maresca.

Battistello Caracciolo, tra i più predisposti a registrare la lezione di Caravaggio, era l'autore di un «Cristo al pozzo con la Samaritana», episodio trattato più volte ma noto soprattutto nella celebre versione della Pinacoteca di Brera¹⁷³ del 1622 circa (*fig. 3*), marcata da una forte sensibilità per i volumi e la gravità dei gesti. Sull'onda caravaggesca non poteva mancare Artemisia Gentileschi, passata troppo precocemente a Venezia, nel 1627, per incrociare i Lumaga: la loro collezione ospitava una grande tela con un episodio della storia sacra tra i più ripetuti del limitato repertorio della pittrice, quello dell'eroina biblica Giuditta, individuabile tra i quadri trasferiti a Napoli da Antonio Maria Lumaga alla fine del Seicento¹⁷⁴. Artemisia godette delle simpatie dell'Accade-

¹⁷³ Cf. S. Causa, *Battistello Caracciolo*, Napoli 2000, pp. 191, 345 e 348, A67, P32, P69: il dipinto (200 x 165 cm), con il monogramma del pittore CAB, fu ceduto alla Pinacoteca nel 1820 da Luigi Augusto Sivry. Il quadro era stato citato a sostegno della presenza di Battistello nel Nord Italia, ma secondo Causa esso fu realizzato a Napoli, poiché la tela di supporto è quella tipica dei caravaggeschi napoletani, cioè un tessuto di canapa. L'episodio evangelico venne affrontato dal pittore in altre versioni, una già in collezione de Roemer a Napoli, per la quale vedi *infra* e un'altra nella quadreria di Giovanna Battista D'Aragona Pignatelli (1723). La dizione «Caracci» utilizzata nell'elenco Lumaga (dove si specifica trattarsi di Giovan Battista) per indicare Caracciolo si ritrova anche nell'inventario, seppur tardo, di Andrea Bonito del 1757. Cf. Labrot, *Collections...* cit., pp. 460 e 464.

¹⁷⁴ Nell'inventario di Antonio Maria Lumaga del 4 luglio 1743 si elenca una «Giuditta trionfante con la testa di Oloferne» di palmi 11 x 10, con il commento «dicono esser ben antico»: la precisazione farebbe pensare che si tratti del quadro posseduto dal padre di Antonio Maria e a questi pervenuto con la divisione del patrimonio. In una nota di oggetti destinati alla vendita per volontà testamentaria dello stesso Antonio Maria, compare un dipinto con «una Giuditta in piedi di Artemisia Gentileschi». Le misure e le descrizioni for-

mia degli Incogniti, ma non colpì il pubblico veneziano più largo, nonostante il dono della pittrice di adeguarsi al gusto locale, come dimostra l'*Ester e Assuero* (New York, Metropolitan Museum) di cui si ignorano però committenza e accoglienza critica¹⁷⁵. Opere di Artemisia sono segnalate nella collezione di un intellettuale, Giacomo Pighetti, e di un nobile, Giacomo Correr, non a caso protettore dell'Accademia Delfica e molto legato agli Incogniti¹⁷⁶.

La *Giuditta* di Artemisia poteva accoppiarsi in casa Lumaga in un sugge-

nite nel Settecento si attagliano alla versione già presso Giovanni Andrea, con il momento successivo alla decapitazione, dunque il trionfo di Giuditta, «figura più grande del naturale». Se l'indicazione delle misure è esatta, si tratta di un dipinto davvero imponente per il genere del quadro da stanza, raggiungendo i 290 x 264 cm poiché un palmo napoletano corrisponde a 26,39 cm (cf. L. Lorizzo, *Cardinal Ascanio Filomarino's purchases of works of art in Rome: Poussin, Caravaggio, Vouet and Valentin*, in «The Burlington Magazine», CXLIII (2001), p. 409): l'unica redazione, però di discussa paternità, accostabile per dimensioni (272 x 221 cm) è quella appartenente al ciclo nel Palazzo del Giardino di Parma dal 1671 sino al 1730, e oggi a Napoli, Museo di Capodimonte, ritenuta autografa dal Bissell mentre da altri identificata con la copia tratta nel 1689 da Francesco Maria Retti. Tra le versioni a figure intere del soggetto concordemente attribuite alla Gentileschi, invece, due sole illustrano il dettaglio della serva che sta asciugando/pulendo dal sangue la testa mozzata di Oloferne, e precisamente la tela conservata nell'Institute of Fine Arts di Detroit (184 x 141 cm, proveniente dalla collezione del principe di Brancaccio a Roma) e quella, giudicata copia della precedente, del Musée des Beaux Arts di Cannes (235 x 172 cm, pervenuta per dono di Madame Derive nel 1933). Collocandola al 1623-1625, il Bissell assegna l'esemplare statunitense al periodo napoletano sia perché a quella data a Roma la fortuna della pittura caravaggesca era al tramonto, sia perché la famiglia Brancaccio era di origine partenopea. Anche per il dipinto del museo francese, databile al 1640 circa, lo studioso ipotizza una provenienza da Napoli, poiché Artemisia non avrebbe potuto replicare il tema senza avere sotto gli occhi l'originale. Per una ricognizione delle opere della Gentileschi segnalate negli antichi inventari napoletani si rinvia a Labrot, *Collections...* cit., p. 510 e ai files del Getty Provenance Index. Credo improbabile far risalire l'ingresso della *Giuditta* in casa Lumaga al soggiorno veneziano dell'artista, collocato sul 1627, anno di pubblicazione di tre poesie anonime dedicate ad altrettanti dipinti di Artemisia, «Pittrice Romana in Venezia»: a quella data Giovanni Andrea risiedeva con tutta probabilità ancora a Norimberga. R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the authority of art*, Pennsylvania University Press 1999, pp. 37-38 e pp. 219-220, 280, 286-287, 373, nn. 14, 47, 48c, L49.

¹⁷⁵ Cf. R.E. Spear, 'Un puo di viaggio...mi sono risoluta di fare in sino a Roma', in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra, a cura di K. Christiansen - J.W. Mann, Milano 2001, p. 342.

¹⁷⁶ Cf. L. Borean, 'Con il maggior vantaggio possibile'. *La vendita della collezione del procuratore di San Marco Giacomo Correr*, in *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries)*, atti del convegno (Firenze, 19-21 giugno 2000), a cura di M. Fantoni - L. Matthew - S. Matthews Grieco, in corso di stampa. A stimare la collezione fu, nel 1662, Nicolò Renieri che registrò una «Pallade testa abozzo Artemisia Gentilesca romana» valutandola sei ducati, il doppio del prezzo di vendita poi effettivamente applicato.

stivo *pendant* con la versione del medesimo episodio studiata dall'artista che divenne uno dei riferimenti prediletti della pittrice nella carriera napoletana, per la sua mistura di elementi caravaggeschi e bolognesi: Massimo Stanzione, di cui Giovanni Andrea aveva comprato una «Giudit stando dritta in piedi, in una mano tien la testa di Holoferne et nell'altra la nuda spada come trionfante con à canto la vecchia che stà aprendo il sacco per ricevere la testa figura al naturale», descrizione che si attaglia perfettamente al dipinto oggi nel Metropolitan Museum di New York datato intorno al 1640¹⁷⁷ (fig. 4).

Scegliere Artemisia e il Reni napoletano per la propria galleria non era certo scontato a Venezia, diversamente dalla decisione di ornare una camera e un *portego* rispettivamente con due serie degli irrinunciabili filosofi a mezzo busto di Ribera e Giordano, modellati sui mendicanti dei vicoli della Napoli spagnola, di cui risulta impossibile ricostruire i raggruppamenti originari¹⁷⁸. L'intraprendente Luca aveva licenziato per il mercato veneziano tele alla maniera dello Spagnoletto, tra cui la «Maddalena» Lumaga citata in apertura di questo saggio. È facile pensare che anche la parata di sapienti del mondo antico dispiegata nella collezione di Giovanni Andrea, si presentasse con quelle che a Venezia dovevano apparire delle vere e proprie credenziali 'stilistiche' agli occhi dei collezionisti. Sulla fortuna incontrata dal Giordano più riberesco nelle raccolte lagunari nella seconda metà del Seicento sono emerse scarse citazioni d'archivio¹⁷⁹, mentre le fonti antiche, Boschini in particolare, insistono sul successo del pittore, «del che esso pienamente ne gode, come all'incontro si lagna di quei che per interesse di guadagno, introducono in Venezia molte copie delle sue

¹⁷⁷ Cf. Schütze - Willette, *Massimo Stanzione...* cit., pp. 221-222, A67 e A67a. Il quadro (inv. n. 59.40, 199,4 x 146,1 cm) giunge dalla collezione della duchessa di Argyll, deceduta nel 1939: nella vendita londinese dell'anno successivo la provenienza dell'opera fu fatta risalire alla collezione di Carlo I, notizia non verificata dagli studiosi. Del dipinto esiste una copia seicentesca nel Muzeum Narodowe di Poznan (204 x 150 cm) con una provenienza spagnola dal Monastero di Santo Domingo di Siviglia, dato la cui fonte rimane sconosciuta. Tuttavia, prima del 1852, il quadro è riconosciuto, con un'attribuzione a Zurbaran, fra le opere acquistate in Spagna dal barone I.J.S. Taylor per la collezione del re Luigi Filippo a Parigi. Fu venduto a Londra nel 1853 per poi passare, nel 1882, nella Nationalgalerie di Berlino e nel 1903 nella sua collocazione odierna. Secondo Schütze e Willette, la provenienza spagnola della redazione polacca dimostrerebbe che una copia del quadro di New York era stata inviata da Napoli nel XVII secolo oppure che lo stesso originale si trovava in Spagna già in quell'epoca. Le altre versioni del tema biblico in questione, oggi ricondotte a Stanzione, presentano l'eroina a mezzo busto.

¹⁷⁸ Si veda al riguardo *Luca Giordano...* cit., p. 76, n. 1. Una coppia di Filosofi marcatamente ribereschi e assegnati alla fase giovanile del pittore, si conserva nella Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia, e risultano menzionati per la prima volta nell'inventario Querini del 1810. Cf. M. Dazzi - E. Merkel, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, Vicenza 1979, pp. 108-109, nn. 289-290.

¹⁷⁹ Cf. Borean, *La quadreria...* cit., pp. 129-130.

opere e procurano di dar ad intendere al mondo che sono originali»¹⁸⁰. Personaggi privi di scrupoli, guidati dal profitto piuttosto che dalla qualità, possono aver inquinato il mercato delle opere giordanesche a Venezia: Simone Giogalli e Guglielmo Samueli, sono solo due, tra le tante, figure di intermediari a gestire la domanda e l'offerta dei quadri di Luca in laguna¹⁸¹.

Se la direzione degli sguardi tra Giordano e i 'tenebrosi' resta in massima parte da chiarire, è curioso notare la presenza presso i Lumaga di un quadro con «Seneca che muore nel bagno et altre figure al naturale»¹⁸², episodio narrato da Tacito assunto a paradigma dello stoicismo e frequentemente trattato a Venezia da Loth¹⁸³. Ispirato a un tema mitologico assai fortunato è invece quel «Vulcano che sta con li suoi operarij alla fucina figure intiere», interpretato dall'artista, nelle versioni oggi note¹⁸⁴, in chiave scenografica impreziosita da effetti luministici e cromatici.

A contendere la palma a Giordano e Ribera in casa Lumaga vi era Mattia Preti, verso cui Giovanni Andrea sembra aver nutrito una speciale predilezione, tanto da affidargli un ruolo primario nella trasmissione della sua memoria: egli si procurò, infatti, due tele dagli arditi impianti spaziali uniti a drammatici viraggi luministici, per farne dono a un luogo pubblico di devozione, la chiesa di un decentrato villaggio del trevigiano, Sambughé, dove il mercante aveva costruito la dimora di terraferma e non, come si sarebbe inclini a pensare, la cap-

¹⁸⁰ Cf. M. Boschini, *Le ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, p. 26.; M. Pizzo, «Far Galleria»: collezionismo e mercato artistico tra Venezia e Roma nelle lettere di Quintiliano Rezzonico a Livio Odescalchi (1676-1709), in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXIX (2000), pp. 63 e 67.

¹⁸¹ Si veda al proposito G. Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da Barocco a Rococò*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1989, pp. 10 e 16: si ricorda, inoltre, che Samueli fu in stretti contatti con Gasparo de Roomer, per il quale vedi *infra*. E. Nappi, *Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti...* cit., p. 160.

¹⁸² Sono note almeno sette versioni di Giordano illustranti il tema di Seneca morente, appartenenti agli anni ottanta del secolo, tranne quelle conservate nella Galleria di Aschaffenburg e nella Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco, collocate rispettivamente intorno al 1660 e al 1650. Cf. Ferrari - Scavizzi, *Luca Giordano...* cit., pp. 251, 263, 311, A5, A84-85, A358 e *Luca Giordano...* cit., pp. 152-154, nn. 38a e 38b.

¹⁸³ Cf. O. Ferrari, *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del secolo XVII in Italia*, in «Storia dell'arte», LVII (1986), p. 166.

¹⁸⁴ Cf. Ferrari - Scavizzi, *Luca Giordano...* cit., p. 264, A 90-91 per le versioni di San Pietroburgo, Ermitage e Londra, Collezione Mahon (oggi nella National Gallery of Ireland di Dublino); *Luca Giordano...* cit., p. 134, n. 29 per una redazione di collezione privata resa nota in occasione della mostra e Labrot, *Collections...* cit., p. 181 per l'esemplare segnalato presso Ignazio Provenzale nel 1693.

PELLA di famiglia nella sede del rispettabile ordine dei Carmelitani Scalzi a Venezia, terminata solo nel Settecento¹⁸⁵.

A ornare il presbiterio della parrocchiale di San Martino, ‘incorniciando’ la pala attribuita a Michele Desubleo collocata sull’altar maggiore¹⁸⁶, stanno infatti il *Cristo davanti a Erode* (fig. 5) e l’*Innalzamento della croce* del Cavalier Calabrese, giunti nel 1667 grazie alla munificenza di Giovanni Andrea Lumaga, insieme ad «altri quadreti» per la sacrestia¹⁸⁷.

Il 1667 indica la data di donazione non quella dell’esecuzione, fatta oscillare tra il momento napoletano di Preti (1653-1660), non senza il suggerimento di un possibile viaggio a Venezia prima del trasferimento a Malta¹⁸⁸, e il 1665-1666, per i rapporti stilistici riscontrati con le due ultime sezioni della volta della chiesa di San Giovanni a La Valletta che il Calabrese stava terminando in quel periodo¹⁸⁹. Le dimensioni dei dipinti di Sambughè, 263 x 209 cm, piuttosto ampie per un quadro da stanza¹⁹⁰, fanno pensare a una scelta precisa del Lumaga che, o ebbe l’opportunità di acquistare due opere adatte a una destinazione chiesiastica (magari rifiutate da altri committenti) e per di più concepite *en pendant* di un artista a lui gradito, oppure di ingaggiare direttamente il pittore¹⁹¹. Un incontro tra i due durante il soggiorno, per ora solo ipotizzabile, di

¹⁸⁵ Cf. le notizie riportate da Isabella Cecchini nella prima parte di questo saggio.

¹⁸⁶ Sul dipinto si rimanda al volume di A. Cottino, *Michele Desubleo*, Edizioni del Soncino, Soncino 2001, pp. 103-104, n. 23: l’opera è collocata nel 1652, anno di completamento della costruzione dell’altare.

¹⁸⁷ Cf. M. Fantuzzo, *Due tele di Mattia Preti nella parrocchiale di Sambughè presso Treviso*, in «Bollettino d’arte», XL (1955), III, pp. 275-278.

¹⁸⁸ Pallucchini, *La pittura...* cit., I, p. 242: lo studioso, rilevando un confronto tra l’*Innalzamento della croce* con la *Liberazione di san Pietro* della Gemäldegalerie di Dresda, pervenuto a metà Settecento dalla collezione Gheltof di Venezia, lancia l’ipotesi, ripresa di recente da Fossaluzza, di un breve soggiorno del pittore occasionato proprio da tali committenze. Cf. G. Fossaluzza, *Mattia Preti. Cristo davanti ad Erode, Innalzamento di Cristo sulla Croce*, in *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trevigiana 1996-1999*, a cura di G. Fossaluzza, Treviso 1999, p. 298 e Id., *Mattia Preti, Innalzamento di Cristo sulla Croce*, in *Diocesi di Treviso. Treviso cristiana. 2000 anni di fede. Percorso storico, iconografico, artistico della Diocesi*, catalogo della mostra, a cura di L. Bonora - E. Manzato - I. Sartor, Cornuda 2000, n. 242.

¹⁸⁹ Cf. *Mattia Preti. I documenti*, a cura di J.T. Spike, Taverna 1999, p. 173.

¹⁹⁰ Diversa l’opinione di Fossaluzza, *Mattia Preti...* cit., p. 296: i due quadri «potevano essere stati commissionati, comunque anche subito prima [della donazione], con diversa intenzionalità: quella cioè di quadri da stanza – come attesta soprattutto il formato stesso dei dipinti – e non di destinazione ad un luogo di culto che potè riguardare una decisione successiva».

¹⁹¹ Cf. J.T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Taverna 1999, pp. 273-274, nn. 208-209, che qualifica Giovanni Andrea Lumaga come mercante veneziano residente a

Preti a Venezia tra il 1644 e il 1645¹⁹², potrebbe offrirsi come una prima occasione (Mattia si trasferisce a Napoli almeno dal 1653¹⁹³, nel periodo di incremento degli interessi economici dei Lumaga sulla piazza partenopea) per avviare un proficuo rapporto cliente/artista e arricchire la quadreria di tele con episodi molti amati da Preti quali il Figliol prodigo¹⁹⁴, il Cristo tentato nel deserto¹⁹⁵ o il Sacrificio di Abramo¹⁹⁶, e come premessa per le tele di Sambughé. Sulla circolazione di opere del Calabrese a Venezia all'epoca del presunto viaggio possediamo scarsi elementi, che poco aiutano a suffragare l'idea della presenza fisica dell'artista in città in quel periodo¹⁹⁷. In questo contesto un utile in-

Napoli, pensa ad una esecuzione 'maltese' per i dipinti di Sambughé spediti da la Valletta al paesino della campagna veneta; M. Utili, *Lo 'Stile plasticoluminoso', ecelettico di Mattia Preti*, in *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra, Napoli 1999, p. 58.

¹⁹² Cf. Spike, *Mattia Preti...* cit., pp. 15-16: in quel biennio Preti non è documentato a Roma, dove, giunto dalla natia Calabria, fu accolto da protettori e committenti di altissimo livello. Al proposito si rinvia al saggio di L. Spezzaferro, *Mattia Preti tra immagine letteraria e realtà documentaria*, in *Mattia Preti. Il Cavalier Calabrese*, catalogo della mostra, a cura di G. Ceraudo - C. Strinati - L. Spezzaferro, Napoli 1999, pp. 33-35.

¹⁹³ Cf. Spike, *Mattia Preti...* cit., p. 17.

¹⁹⁴ Il catalogo di Spike offre un'ampia rassegna sulle numerose redazioni del tema approntate da Preti, da quella più legata a moduli caravaggeschi della Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco, del 1640 circa, a quella di Le Mans, Musée Tessé, concepita in orizzontale, di così forte ispirazione veneziana tale da essere considerata eseguita dopo il rientro dell'artista a Roma dai suoi presunti viaggi a Venezia e Bologna, per finire con il *Figliol prodigo* di provenienza Silvio Sortino, tra i più copiati, di formato verticale con mezze figure. Spike, *Mattia Preti...* cit., pp. 194, 386, 204, 208-209, 246, nn. 110, 370, 119 (versione di Napoli, Capodimonte, 255 x 368 cm, forse eseguito su commissione del duca di Maddaloni a Napoli nel 1656), 125 (Napoli, Palazzo Reale, 202 x 285 cm, provenienza ottocentesca dal marchese Torlonia, circa 1654-55) 172 (Reggio Calabria, Museo Nazionale 216 x 231 cm, acquistato nel 1913). L'assenza delle misure e di una puntuale descrizione compositiva, unite alla cronologia stabilita per le versioni esistenti, ostano all'identificazione del quadro Lumaga. La medesima considerazione vale anche per i dipinti discussi nelle due note successive.

¹⁹⁵ Spike, *Mattia Preti...* cit., pp. 258-259, nn. 194 e 303 e p. 306 per la tela della Galleria Spada di Roma (106 x 133 cm) con formato orizzontale e mezze figure, datato ai primi anni ottanta, e la versione di collezione privata (137 x 210 cm). Vedi anche De Dominici, *Vite...* cit., III, 1745, p. 373, ricorda in casa Maddaloni un dipinto con la tentazione di Cristo nel deserto dal formato verticale di sette per nove palmi.

¹⁹⁶ Spike, *Mattia Preti...* cit., pp. 118, 370 e 384, nn. 8, 311 e 358, scheda tre diverse redazioni del Sacrificio di Abramo: la grande tela della Pinacoteca Nazionale di Bologna, già nella collezione Zambeccari e datata al 1651 circa, una seconda più ridotta in raccolta privata e vicina a moduli caravaggeschi, infine una terza passata nel mercato antiquario.

¹⁹⁷ Savini Branca, *Il collezionismo...* cit., non segnala alcun quadro del Calabrese nelle raccolte esaminate, la citazione nella collezione Savorgnan del 1699 è troppo tarda.

dizio per ricostruire la fama goduta dal pittore in area veneta, è il giudizio, certo personale e non generalizzabile, espresso da un ricco mercante nel cui palazzo Giovanni Andrea (e il fratello Francesco) poteva ammirare un *San Luca che dipinge la Madonna* «del Calabrese Cavalier Preti stimatissimo», acquistato tra il 1646 e il 1653 da Giovan Donato Correggio¹⁹⁸, in affari con i Lumaga.

Tornando ai quadri di Sambughé, le prolungate dilazioni nei pagamenti da parte dell'Ordine di San Giovanni¹⁹⁹ spinsero evidentemente il Calabrese ad accettare committenze anche lontane. Quando gli occhi dei veneziani si erano abituati alle oscurità dei «tenebrosi», la munificenza di un benestante mercante consentì di confrontare le pale di Langetti e Loth con le prove, le uniche visibili in pubblico in territorio veneto, di un artista che lì si misurava proprio con uno dei numi tutelari dei 'tenebrosi', Jacopo Tintoretto²⁰⁰.

Chiusa la parentesi pretiana, il gruppo di artisti attivi a Napoli accolti in casa Lumaga annoverava il battagliista Aniello Falcone, autore anche di «Sante Immagini»²⁰¹ come quei quattro «santi martiri meze figure e sei santi eremiti» migrati nella quadreria veneziana; Andrea Vaccaro, esibito addirittura nell'entrata di casa, affatto conosciuto tra le lagune ma immancabile nelle collezioni napoletane, le cui giovanili imitazioni di Caravaggio, stando a De Dominici²⁰², andavano a ruba tra i dilettanti così come le esercitazioni frutto della sua virata classicheggiante dopo la folgorazione reniana²⁰³. Seguivano il prolifico allievo di Vaccaro, Giacomo Farelli, graditissimo ai collezionisti partenopei per le sue emulazioni di Giordano²⁰⁴, e un tedesco vissuto a Napoli dal 1638 al 1650,

¹⁹⁸ Cf. Borean, *La quadreria...* cit., pp. 123-124 e 174.

¹⁹⁹ In una lettera inviata da Malta del 10 marzo 1669 e indirizzata ad Antonio Ruffo di Messina, Preti si lamenta di aver ricevuto «sì poca somma dopo tanti anni di fatica in questa Isola e non aver ottenuto sino oggi più di scuti cento cinquanta di pensione». Cf. V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, in «Bollettino d'arte», X (1916), p. 286.

²⁰⁰ Cf. G. Delfini, *Mattia Preti, Cristo davanti ad Erode*, in *Mattia Preti tra Roma...* cit., p. 180.

²⁰¹ De Dominici, *Vite...* cit., III, 1745, p. 71.

²⁰² De Dominici, *Vite...* cit., III, 1745, pp. 136-137.

²⁰³ Si veda P. Santucci, *Un dipinto firmato di Andrea Vaccaro e alcune riflessioni sulla sua formazione*, in «Prospettiva», (1999), 93-94, pp. 184-188. In una monografia del pittore, curata da M. Izzo Commode, *Andrea Vaccaro pittore (1604-1670)*, Napoli 1951, pp. 46, 47, 70 e 77, sono segnalate due tele, di discussa attribuzione, riallacciabili a quelle Lumaga, rispettivamente una *Resurrezione di Cristo* nel Museo del Prado di Madrid e un *Noli me tangere* nel Museo di Nancy.

²⁰⁴ Per una ricognizione delle segnalazioni dei due artisti nelle quadrerie partenopee si rimanda al repertorio di Labrot, *Collections...* cit., pp. 503-504 e 571-572 e ai files del Getty Provenance Index; per Farelli anche De Dominici, *Vite...* cit., III, 1745, pp. 457 e 463 e E. Borea, *Farelli e Fardella: questioni relative a due pittori meridionali in Toscana*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, pp. 554-566.

oscillante tra il classicismo di Poussin e la pittura devozionale di ispirazione caravaggesca. Alludiamo a Johann Heinrich Schönfeld²⁰⁵, specializzatosi nel filone vetero-testamentario, e autore di un'*Accademia dei pittori*²⁰⁶ richiamante nel soggetto, sperimentato anche da Andrea Vaccaro e di successo tra i collezionisti napoletani²⁰⁷, quell'«Academia de pittori figure 6 piccole» registrata in casa Lumaga con l'attribuzione a un «Hanterich Todesco», insieme a «8 historie del Testamento vecchio». «Hanterich» potrebbe essere il frutto di una contrazione in terra italiana di Johann Heinrich?

Non una traccia documentaria testimonia i movimenti di Giovanni Andrea nel mercato di opere d'arte, nel quale era forse coinvolto, e nemmeno gli acquisti per la sua quadreria: Lumaga fu davvero un collezionista che mise insieme una raccolta *ex novo* oppure trattò quadri e preziosi come merce di scambio? In verità una pista sembra profilarsi osservando la stringente affinità tra la quadreria Lumaga e una delle raccolte di punta della Napoli seicentesca, quella di Gasparo de Roomer.

Le annotazioni di Giulio Cesare Capaccio del 1630²⁰⁸, che guidano il lettore tra le migliori pitture esibite all'epoca dal mercante fiammingo nel suo palazzo, paiono una minuta di alcune voci dell'inventario Lumaga di quarant'an-

²⁰⁵ Nato nel 1609 a Biberach, l'artista trascorse un lungo soggiorno in Italia, tra il 1633 e il 1651, fermandosi dapprima a Roma per spostarsi a Napoli dove rimase dodici anni. Qui si legò soprattutto a Domenico Gargiulo e a Bernardo Cavallino, mostrando però, specie alla fine del soggiorno, tracce di neovenetismo, al punto da far supporre un suo viaggio a Venezia negli anni quaranta o una tappa lagunare durante il viaggio di ritorno in patria. Rientrato in Germania, morì ad Augusta nel 1683. Cf. la voce biografica in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1984, pp. 174-175.

²⁰⁶ Cf. *Johann Heinrich Schönfeld. Bilder, Zeichnungen, Graphik*, catalogo della mostra, Ulm 1967, p. 17, n. 2 per la scheda relativa all'*Accademia* (132 x 96 cm) conservata a Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie: collocata nella fase giovanile, mostra evidenti richiami a Viviano Codazzi nell'impostazione architettonica dell'interno e suggestioni francesi nelle fogge degli abiti e nelle acconciature. H. Pée, *Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde*, Berlin 1971, pp. 83-85, n. 2 e p. 257, V74: al dipinto di Graz è collegabile un disegno contenuto nell'inventario manoscritto e illustrato «*Images Galeriae*» del 1669 (Band I, fol. 161), conservato nella Biblioteca Universitaria di Praga, relativo alla collezione dell'ambasciatore imperiale a Venezia Czernin, residente in laguna dal 1660 al 1663.

²⁰⁷ Cf. Labrot, *Collections...* cit., pp. 570-571

²⁰⁸ G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli 1634, pp. 863-864. L'accademico 'ozioso' Giulio Cesare Capaccio diede alle stampe il suo trattato nel 1630, ma venne distribuito solo nel 1634, con una correzione della data nel frontespizio. Sulla cultura letteraria e l'erudizione antiquaria di uno dei più eminenti membri del sodalizio napoletano degli Oziosi si consulti G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli 2000, pp. 243-244.

ni più tardi, precisamente per i quadri dei caravaggisti d'oltralpe, di Saraceni, Spadarino, Stanzione e di alcuni paesisti nordici. Selezionando i passi del letterato, infatti, scopriamo che de Roomer possedeva del

Cavalier Massimo tre quadri assai grandi, le Sponsalitie di S. Caterina, Adamo scacciato dal Paradiso, e quattro Virtù unite insieme, Poesia, Musica, Pittura, e Scoltura; Leandro che nuota ad Ero; Sette virtù; un Buffone assai naturale. Di Carlo Venetiano, Marta che converte Maddalena, Madonna che fugge in Egitto... Di Antonio del Campo gli Angeli che dopo il digiuno portano il mangiare al Signore²⁰⁹ (...) Di David di Haero Fiamengo, Titio, e Caino che uccide Abele (...) Di Giovan Battistello la Samaritana e due puttini. Di Giovanni Antonio Spadarisco Fiorentino, un Bacco meza figura. Del Innamorato Valentini, cinque quadri meze figure significanti di cinque canti... Di Gerardo Vanden Bos Fiamengo, sei quadri di frutti e animali (...) Sessanta paesi del Goffredo Todesco (...) e altri del Stopper; tutte cose rare, tutti valentissimi homini, e tutti originali che non si tratta di copia (...).

Nonostante il ruolo di spicco occupato nella Napoli del Seicento da quel ricchissimo finanziatore del re di Spagna e dalla sua straordinaria raccolta, le nostre conoscenze sul ruolo di de Roomer nel mercato artistico, sui contatti con pittori e intermediari e scambi con collezionisti scarseggiano²¹⁰. Capaccio foto-

²⁰⁹ In casa Lumaga un dipinto di identico soggetto è attribuito a Giovanni Del Campo, per il quale vedi *supra*: si tratta di una svista dei periti veneziani o dell'opera di un pittore diverso?

²¹⁰ Lo scrupoloso spoglio condotto da Nappi sui conti di de Roomer tra il 1616 e il 1654 non ha permesso di stabilire se «il mercante avesse mai trasferito per lucro da Napoli in altre città italiane o all'estero opere d'arte, non avendo trovato alcuna causale di pagamento che provasse tale operazione di esportazione. Anche i pagamenti che il fiammingo effettuò per l'acquisto dei quadri per le sue dimore napoletane sembrano anomali, perché ad eccezione di alcuni dipinti acquistati di seconda mano, sono privi di causale. Egli comprava, dunque, non per collezionismo, ma per investimento». Cf. Nappi, *Le attività...* cit., p. 65. Ringrazio Eduardo Nappi per aver discusso con me alcuni nodi della vicenda de Roomer. Seppur con cautela, vista la natura tendenziosa della fonte, val la pena ricordare, però, che De' Dominici definì de Roomer «Veracissimo esempio del vero ed intelligente dilettante [di pittura]». Cf. De Dominici, *Vite...* cit., III, 1745, p. 72. L'appoggio economico agli artisti, certo non esente dal trasformarsi poi in sfruttamento, costituiva uno degli ingredienti della figura del dilettante/mecenate: forse De Dominici si riferiva a questo aspetto dell'attività di de Roomer? Indubbiamente preziosi, benché frammentari, rimangono naturalmente i passi dello scrittore napoletano sull'arrivo di un Rubens in casa de Roomer, o sull'invio all'estero di quadri di Falcone e Cavallino tramite il mercante. O ancora le notizie sugli ingaggi accordati a Preti, per esempio, nel 1655. Cf. R. Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneynden*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 1982, p. 19 e *Matia Preti...* cit., p. 83.

grafa il contenuto della galleria nel 1630, rivelando quanto Gaspar si fosse mostrato particolarmente ricettivo verso l'ambiente pittorico romano più legato a Caravaggio, non senza per questo trascurare la contemporanea produzione napoletana. Se i successivi quarant'anni di attività collezionistica dell'anversese rimangono ancora per buona parte da ricostruire, è certo che il mercato delle pitture costituisce uno dei suoi introiti nella piazza partenopea, che negli anni sessanta, a causa della «dilettatione» dei vicerè, mette in crescente difficoltà bottegai e sensali «rimasti esausti di pitture e di marmi»: anche cercando con «la lanterna di mezzodi» le pitture di buona qualità paiono davvero scarseggiare, come ebbe a lamentarsi Giacomo de Castro in una lettera inviata ad Antonio Ruffo di Messina nel 1670²¹¹.

In questo contesto l'attenzione rivelata da de Roomer nel testamento (di cui non è chiara la data di stesura) verso i suoi dipinti «tutti assai buoni e rari», si nutre del desiderio del guadagno economico così come l'indicazione del perito, il fiammingo Jan Vandeneynde, ritenuto evidentemente in grado di valutare al meglio quadri per la «maggior parte di autori forestieri, e non bene conosciuti dei pittori napoletani». La notizia sembra suggerire, implicitamente, l'assenza di quegli autori locali come Stanzione o Ribera citati da Capaccio, forse nel frattempo usciti dalla galleria e passati in altre mani, ben prima della vendita organizzata dopo la morte di de Roomer nel 1674²¹², della quale Giovanni

²¹¹ Cf. C. Marshall, 'Senza il minimo scrupolo'. *Artists as dealers in seventeenth century Naples*, in «Journal of the History of Collection», 12 (2000), p. 23. De Roomer poteva comunque godere di buoni appoggi nel mercato romano, grazie all'amicizia con Cornelis De Wael, paesaggista fiammingo stabilito nel 1661 nell'Urbe, e con Abraham Brueghel. Cf. S. Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze - Milano 1983, p. 23.

²¹² Il 10 aprile del 1674 fu redatto un inventario dei quadri di de Roomer, base per l'asta pubblica: si tratta di un elenco purtroppo inservibile essendo privo di attribuzioni e oltretutto con generiche descrizioni dei soggetti. Cf. Ruotolo, *Mercanti-collezionisti...* cit., p. 22; G. Ceci, *Un mercante mecenate del secolo XVII. Gaspare Roomer*, in «Napoli Nobilissima», (1920), pp. 162-164: il patrimonio destinato al Monastero delle carmelitane di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, comprendeva pure il palazzo alla Stella (abitazione personale di de Roomer dal 1650 circa) con i tutti i mobili e dipinti, esclusi i quadri donati al socio Ferdinand Vandeneynnden. Le carmelitane vollero disfarsi di suppellettili e tele, salvo quelle adornanti la cappella privata del palazzo, in tempi rapidi per svuotare gli appartamenti e affittarli, ma in realtà la dispersione fu più lunga e più lenta del previsto, se ancora nel 1679 amatori e mercanti si recavano al Monastero carmelitano di Santa Maria Maddalena de' Pazzi per acquistare dipinti del legato de Roomer. Cf. F. Cicala, *Mercato e mercanti di quadri nella Napoli del Seicento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Napoli Federico II, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Arturo Fittipaldi, a.a. 1997/98, pp. 93-94 (cortese comunicazione orale).

Andrea Lumaga, scomparso nel 1672, non poté ad evidenza profittare mentre l'eventuale ruolo degli eredi Lumaga dopo quella data resta da chiarire. Il veneziano, però, sceso personalmente a Napoli nel 1648, non dovette aspettare la scomparsa del nordico, più volte suo referente per i finanziamenti alla corte di Spagna e amico del procuratore di Lumaga Carlo Invitti – acquirente di quadri di Luca Giordano²¹³ –, per entrare in possesso di un gruppo 'scelto' di quadri della collezione de Roemer, gestita dal proprietario come una sorta di vetrina per mercanti, collezionisti e intenditori. Forse che anche il fratello Francesco, a Napoli tra il 1644 e il 1648, e il primogenito di Giovanni Andrea, Ottavio, assurti alla professione di *negoziante* negli anni sessanta, vi sostarono?

Se la provenienza napoletana rimane per ora un'intuizione, corroborata da un fitto intreccio commerciale, certa invece è la destinazione partenopea di parte della raccolta di Giovanni Andrea, quella passata al figlio Antonio Maria, trasferitosi appunto nella capitale viceregnale alla fine del secolo.

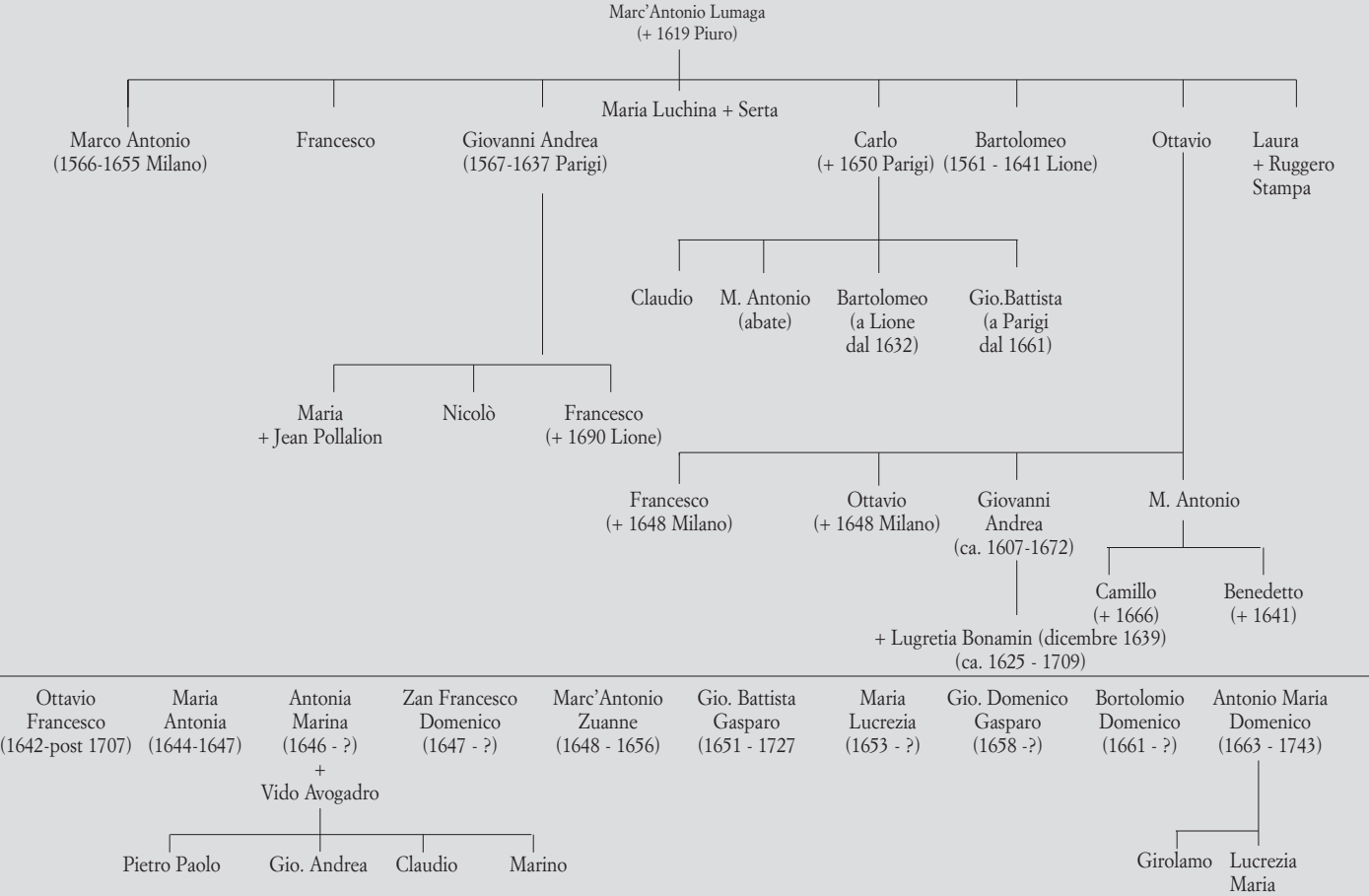
Mascherandola, in un certo senso, dietro il sipario del testamento legale, Antonio Maria stende di suo pugno, il 29 aprile del 1740, una lunga e dettagliata memoria personale in cui dichiara, orgoglioso, l'origine veneziana, registra l'articolato intreccio delle multiformi attività commerciali gestite tra Napoli, Firenze e Venezia e dove, soprattutto, progetta con accuratezza il destino del suo consistente patrimonio. Come diversi anni prima la madre, dispone l'incanto «con il maggior vantaggio possibile» di quelli che, evidentemente, considerava quadri di notevole prestigio e valore, anche di mercato, essendo peraltro «ben antichi»²¹⁴: una «Giuditta in piedi» di Artemisia, un «Cristo in croce con san Francesco e san Bernardo» di Preti²¹⁵, due Architetture del Codazzi e otto Filosofi di Ribera. Nella vasta galleria allestita da Antonio Maria, così come ci viene restituita dall'inventario redatto dopo la sua morte nel 1743, espressione anche dell'attenzione del proprietario verso gli artisti viventi quali Francesco Solimena, il cuore pulsava nel nucleo paterno, nei quadri di *istoria* o di genere di quanti avevano segnato, ciascuno a proprio modo, il corso della pittura napoletana del Seicento.

²¹³ Cf. Borrelli, *La borghesia...* cit., p. 16.

²¹⁴ Il testamento di Antonio Maria Lumaga è allegato all'inventario dei beni depositato nell'Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Seicento*, scheda 273, notaio Francesco Manduca, protocollo 17, cc. 198v-199v.

²¹⁵ Spike, *Mattia Preti...* cit., p. 389, n. 382 segnala in collezione privata napoletana un *Cristo in croce con i santi Bruno e Francesco d'Assisi*, senza indicarne le misure.

ALBERO GENEALOGICO DELLA FAMIGLIA LUMAGA



APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Inventario di Lucrezia Bonamin vedova di Giovanni Andrea Lumaga (1677)

7 gennaio 1676 *more veneto* (= 1677)

Lugretia Bonamin *relitta quondam* Giovanni Andrea Lumaga

Item presentò alla leze le pitture infrascritte: Un quadro con Lugretia Romana che si amaza con un vechio dietro che si sforza d'impedire il colpo di mano di Marco da Siena - Uno detto con Dalila seduta sopra un cusino di brocato con Sansone dormendo in seno con Filistei dietro colone figure al naturale di Giacomo Palma - Uno con Marta che stà convertendo Madalena in una stanza piena di galanterie figure intiere più del naturale di Carlo Venetiano - Dodeci con dodeci filosofi meze figure al naturale di Giuseppe Rebera detto Spagnoletto - Uno con la Pittura, Musica, Poesia et Scoltura tutte donne assai belle figure al naturale del Cavalier Massimo - Uno con Leandro che in fine (sic) del suo nudo esce dall'acqua incontrato da Hereo, che con braccia aperte lo riceve, figure al naturale del sudetto - Uno con l'angelo che scaccia Adamo et Eva dal Paradiso terrestre figure al naturale del sudetto - Uno con Giudita che hà tagliato il capo ad Holloferne, e datolo alla vechia quale lo assiuga figura più grande del naturale della signora Artemisia Gentileschi - Uno con Cristo al pozzo con la Samaritana figure al naturale di Giovanni Battista Caracci - Uno con Titio figura tutta nuda più grande del naturale con l'Aquila, ò Avoltore che li mangia il fegato de David de Raes - Uno con Bacco seduto sopra una Botte figura al naturale quasi intiera tutto nudo ridente con un bichiero di vino in mano di Gerardo Honzorst - Uno con David figura come sopra del Babure fiamengo - Uno con Bacco che dà un utro (sic) di vino lo mette in una giara di cristallo di Antonio Padavino Fiorentino - Uno con San Sebastiano figura al naturale fin al ginocchio di Monsù Valentino - Uno con il Signore che dalli angeli doppo il digiuno viene cibato figure al naturale di Gio. de Campo - Tredecì con tutta la Passione del Signore pieni di figure quanto al naturale fino al ginocchio tutti di notte al lume del Matteo fiamengo - Due, uno dove Sara porta ad Abramo suo marito la schiava Agar et l'altro una Poesia figure come sopra del sudetto - Uno con il Sposalitio di santa Cattarina con il Bambino figure intiere al naturale del Cavalier Massimo - Due, uno con Giudit che taglia la testa ad Holoferne mezo caduto dal letto et l'altro la Poesia di Hercole, e Cacho figure al naturale del fariseo Fiamengo - Uno con Giudit stando dritta in piedi, in una mano tiene la testa di Holoferne et nell'altra la nuda spada come trionfante con à canto la vecchia che stà aprendo il sacho per ricevere la testa figura al naturale del Cavaliere Massimo - Uno con David con la testa di Golia meza figura al naturale del fariseo fiamengo - Uno con un

giovine vilano che sona il pifaro, et una giovine che canta figure come sopra del sudetto - Uno con la Carità romana di Giovanni Horch figure al naturale - Cinque con cinque femine significante l'arte (sic) liberali figure meze al naturale del Cavallier Massimo - Uno con Sant'Honufrio meza figura al naturale del Spagnoletto - Uno con quattro musici che stanno cantando ad una tavola con un signore che li porta da bere figure quanto al naturale fin il ginocchio del Sceonsoinchel - Cinque con tre huomini e due donne significante li Cinque Sensi meze figure del sudetto - Cinque con cinque huomini significanti li Cinque Sensi figure al naturale fin al ginocchio dell'Inamorato - Due con due Filosofi come Apostoli meze figure al naturale del Spagnoletto - Quattro uno con la Carità romana, altro dove li Giudei giocano sopra la vesta del Signore, altro San Sebastiano con appresso due donne che con diligenza levano le frezze, altro con una bella donna à sedere pomposamente con vasi pieni d'oro significante la Vanità del mondo meze figure quasi al naturale e anco intiere di Nicolò Renieri - Due, uno dove Didalo lega le ale ad Icaro suo figliolo et altro il Tempo con la Fama figura al naturale del Farases - Uno con Abel morto disteso in terra figura nuda quanto al naturale, di David de Han - Uno con un Ritratto antico sopra tavola d'una matrona figura al naturale fin al ginocchio di [...] - Uno la Flagellatione del Signore con tre battenti et altri Giudei figure intiere piccole di Carlo Venetiano; uno con Santi Cosmo e Damiano meze figure al naturale del sudetto - Due, uno Sant'Antonio da Padova che sta legendo un libro, et l'altro Giudith meze figure quanto al naturale del sudetto - Uno con San Gio. Battista nell'heremo con le pecorelle figura al naturale di Carlo Filippi - Uno con il Salvatore Bambino con il mondo in mano attorniato da molti angeli tutti nudi del sudetto - Uno con Adamo et Eva discacciati dal Paradiso terrestre figure intiere piccole del Albano - Uno con Nostro Signor con l'adultera apostoli e giudei figure al naturale fin al ginocchio di [...] Fiamengo - Quattro con 4 martiri meze figure in tondo del Falcone - Sei con sei santi eremiti figure meze in tondo piccoli del sudetto - Otto historie del Testamento vecchio, cioè il Diluvio, la Strage delli innocenti, la Pissina probatica figure piccole, et altri con Paesi e Prospetive di Hanterrich Todesco - Uno con l'Academia de pittori figure 6 piccole del sudetto - Due con Prospetive, e figurine del Viviano, e le figure di Domenico Garsialo - Quattro con animali vivi, ucelli morti, pesse e frutti di Girardo Vambos - Due uno con banchetti ò tavole con il mangiar sopra, uno con carne et altro con pesse del sudetto - Uno con una tavola sopra la quale stanno più sorte d'instromenti da sonare di [...] - Sette con figure, paesi e prospettive del Bestiola fiamengo - Tre con Paesi di Gofredo di Collonia - Due, uno con un Paese di terra, et altro con un isola dentro mare di mano del Falcone - Uno con la Madalena meza figura del Balioni - Uno con una buffona, che ridendo dà di mano a un bocale di vino di mano del Cavalier Massimo - Uno con un buffone che tiene in mano una gatta volendole far bere ridendo del vino di mano del sudetto - Tre con Prospetive del Viviano - Uno con Abram che licentia la schiava Agar col figliolo Ismaele figure al naturale fino al ginocchio del Cavalier Massimo - Uno con Giudith, che hà tagliato la testa ad Holoferne figure come sopra di Giacomo Farello - Due con due Filosofi uno che ride e l'altro che

piange meze figure al naturale del Sarzano - Uno con frutti d'ogni sorte di Zuan Battista Recco - Due con pesci e rami del sudeto - Uno con tutte le sorti di uva del sudeto - Uno con Susana con li vechi figure al naturale di Giacomo Farello - Uno con Vulcano che stà con li suoi operarij alla fucina figure intiere del Giordano - Uno con Diana e sue ninfe meze figure al naturale del sudeto - Uno con il Ratto delle Sabine figure al naturale di Giacomo Farello - Uno con un schiavo che tiene un cane in catena figura al naturale di Vincenzo Malo - Uno con la Resurrectione del Signore figura al naturale di Andrea Vacaro - Uno con Sant'Honofrio figura al naturale del Bavarello - Due con due Filosofi del Giordano meze figure - Due con la Passione del Signore figure al naturale fino al ginocchio del Cavalier Mattia - Uno con il Signore che aparisse da hortolano alla Madalena di Andrea Vacaro - Due, uno col Figliol prodigo e l'altro il Sacrificio d'Abram figure al naturale del Cavalier Mattia - Uno con Seneca che muore nel bagno et altre figure al naturale del Giordano - Dodeci con dodeci Filosofi meze figure al naturale del sudeto - Due, uno con Santa Barbara et l'altro Santa Polonia figure intiere piccole di Bernardo Cavallino - Due, uno con un Turco et l'altro con una turca meze figure al naturale del Giordano - Quattro, uno con Cristo in croce con san Francesco e san Bernardo, uno con la Resurrectione del Signore, altro dove Nostro Signore è nel deserto, et altro con Titio con l'aquila del Cavalier Mattia - Quattro sono Prospetive di mano di Domenico Spadaro - Uno con San Sebastiano figura al naturale del Giordano - Due con huomini e donne che stanno allegramente di [...] fiamengo meze figure al naturale - Diese con diverse figurine piccole di Corneli Vael - Quattro con 4 teste di donne di Guise Zentili - Uno con la Madona del Rosario meza figura al naturale di [...] - Uno con Moisè figura come di sopra di [...] - Uno con San Pietro piangente di [...] - Due uno con l'Arca di Noè l'altro col Viaggio d'Abram del Bassano - Uno con la Cena di Nostro Signore di Francesco Bassano - Due uno San Sebastiano e l'altro San Lorenzo figure al naturale di Giacomo Palma - Dodeci cioè 12 sopra-orte con paesetti e figure di Giovanni Vandermer - Tre con tre teste due di huomeni et uno di una mora del sudeto - 17 parte con Paesi e parte con meze figure uno con San Francesco nudo nelle spine figura al naturale del Spagnoletto

Quadri che si ritrovano in villa

Uno con Adamo et Eva figure intiere piccole - Uno con Diana et sue ninfe figure fino al ginocchio - Uno con Dalida et Sansone figure intiere - Uno con la Fucina di Vulcano figure come sopra - Due con due meze figure al naturale - Uno con un huomo che sona di pifaro, et una donna figure coma sopra - Uno con l'Academia de pittori figure piccole - Sei con teste parte di donna, e parte di homo; uno con una cingana, et altre meze figure; uno con un San Gerolimo meza figura - Uno con due regine figure come sopra - Uno con tre donne nude figure al naturale - Uno con diverse figure - Uno con meza figura - Vinti con teste di personaggi antichi - Uno con un Paese, uno con la Samaritana figure piccole - Uno con la Madona, Nostro Signore e san Iseppo - Uno con una Fortuna di mare - Due con due teste di buffone - Uno con un Baccanale figurine piccole - Uno con la Madona et altri santi - Uno

con Cleopatra sopra un letto figura al naturale - Uno con Diana et altre ninfe figurine piccole - Sette con teste di personaggi antichi - Quattro uno con Bersabea altro con Giosuè altro con Susana et altro con Andromeda figura al naturale di Giacomo Farello - Uno con Giove e Giunone - Uno con diverse figurine nude - Dodici con teste di personaggi antichi - Trenta sopra porte parte con meze figure al naturale e parte con figure piccole - Sei con sei Sibille meze figure al naturale - Quattordici con Filosofi figure come sopra - Cinque con meze figure al naturale significanti li Cinque Sentimenti - Uno con un Turco che tiene un cane figura al naturale - Due uno con la Carità romana altro con Leandro figura al naturale - Uno con un San Francesco nudo nelle spine - Uno con Seneca svenato, et altre figure tutti al naturale - Undese con meze figure - Uno con il Ratto delle Sabine figure al naturale - et tutti li sudetti quadri in villa sono copie.

Quali pitture furono stimare da Domini Tomas Francisco Ergo, et Pietro de Coster pittori valer ducati quattromille cento settanta quali l'Illustrissimi signori Giudici hanno assegnati et compensati per parte del detto vadimonio con pienissima [forma].

(12 febbraio 1676 *more veneto*). [...] Item ha presentato alla leze le Pitture infra-scritte e sono le stesse rinvenute nel pagamento di 7 genaro prossimo passato sopra quale fu ottenuto ordine di restima [...] per parte delli signori Ottavio e fratelli Lumaga suoi figlioli, e restimate come nell'infrascritto inventario et anco altre non comprese nel pagamento sudetto stimate, e restimate rispettivamente dalli sottoscritti pittori elletti, per ducati disdotto mille trecento settantatre qual prezzo doverà esser compensato a conto delli suoi crediti dovendo perciò restar rimesso il prezzo delle pitture nel pagamento di 7 [corrente] per esser compreso nel presente fermo rimanendo sugli altri effetti.

Quadri nell'intrada

Una Ressurrection del Vacaro n° 1 - Una Piazza dell'imbarco - Diversi generali - Una Giudit, un David - Una guerra de pugni - Una Susana - Una Regata - Un Bucintoro - Un Porto di mar - Un Sacrificio d'Abram

Quadri nel primo mezado

Una Iudit - San Cosmo, e Damian - Santa Barbara - Altra santa con anzoletto - un quadro con frutti - Un Honofrio (sic) del Spagnoletto - Meza figura che sona il flauto - Meza figura di un vecchio - Meza figura di donna con rosa in mano - Due Porti di mar - Due Paesi sopra porte compagni - Un Cenacolo di Nostro Signor - Un quadro con Piramo e Tisbe

Nel coridor

Un Cenacolo - Una Fortuna di mar - Un Paese

Nel secondo mezado

Quatro Sentimenti vedere odorare toccare e gustare - Due Filosofi - Meza figura di

donna con gioie in mano - Un Filosofo - Un quadro con frutti e altro e pan - Due Paesi compagni con figure - Tre quadri con frutti compagni - Seguita nel secondo mezado: due Paesi con porto di mar e paesi compagni - Tre Paesetti in rame piccoli - Due Fortune di mar piccole - Due Paesi compagni piccoli - Una testa di donna - Una Venere con Amor e un satiro - Due Porti di mar - Due quadretti piccoli bislunghi

Sopra la scalla di studio

Una Fortuna - Un Paese sopra le porte - Tre maritimi con vasselli compagni - Tre Paesi compagni - Un padre con libro in mano - Un Ritratto in piedi

Nel terzo mezado

Altro sentimento l'udire - Due Paesi sopra porte compagni - Due Paesi con figure sopra balcon - Due Paesi e Fortuna compagni - Herodiade, che porta la testa di san Giovanni - Il Coliseo di Roma - Due Trionfi di David compagni - Cristo con angeli - Una meza figura di un cestarol - Un pastor e donna - San Pietro con soldati, e le ancille - Un Paese d'inverno - Un altro compagno - Un Moisè con la regina quando la trovo al Nilo - Una meza figura di donna - Un quadro grande con Architettura, e paese - Un più piccolo con groteschi - Un quadro lungo con frutti di mar e pan - Meza figura con una putta e un gatto - Una Caccia con paese grande

Nel quarto mezado

Quattro sopra balconi con Architettura - Dieci quadri historiati con molte figure - Un cavalier con dragon - Una Madonina con paese - Un Moise - Un San Giovanni Battista piccolo - Quattro Paesi sotto balconi - Un Paese sotto il tavolin - Due San Pieri con altre figure - Una meza figura di homo con gatta - Quattro meze figure compagne - Un quadro con pastizzo e formaggio - Un combattimento navale - Un altro combattimento di terra - Una Cademia (sic) de pittori - Una cavalezza - Una Madalena - Un quadro con animali vivi - Il Paese grande - Due puttini Bacanali - Un Bacco - Un quadro con instrumenti e scheletti - Vulcano con Ciclopi Pordenon - Due quadri di Moise historiadi - Moise quando riceve la legge Iordano - Quadro con animali morti - Due Paesi favole di Diana - Una figura con due cani - Un Paese

Quinto mezado

Una testa d'un vecchio sopra porta - Un quadro grande con diversi frutti - Uno con Architettura - Una meza figura che ride - Due sopra porte con figure - Un Sant'Antonio da Padova - Meza figura che piglia tabaco in pippa - Una Iudit - Due Ritratti uno in piedi e uno mezo - Una meza figura d'un general - Due altri Ritratti meze figure

Sesto mezado

Il Diluvio - Un quadro historiale - Un quadro grande con frutti - Una Maddalena

- Una meza figura d'un giovine - Una meza figura di donna - Un schiavo con un cane - Un quadro grande con paese, la Carità romana

Settimo mezado

Un Cenacolo di Nostro Signore con li Appostoli de Bassani - Il Figliol prodigo Cavalier Calabrese - Cristo che porta la croce al Calvario - Orfeo - Un San Gerolemo - Tre sopra porte

Ottavo mezado

Un Titio figura al natural Cavalier Calabrese - Due Fortune di mar compagne - Una sopraporta

Sopra il patto della scala

Quattro meze lune compagne

Quadri di portico

Un Sant'Honofrio - Un quadro sopra la scala Paese e figure - Un quadro di Dedalo e Icaro - Una Carità romana - Una Iudit - Una donna intiera sopra la porta con vasi d'oro - Due quadri del Iordano Vulcano e Venere - Adamo et Eva scacciati dal Paradiso terestre - Una Susana - Otto Filosofi del Iordano - Due teste compagne - Un sotto balcon - Un quadro grande d'Archittetura e figure - Quattro tondi con Paesi - Due Battaglie

Quadri in camera

Christo con la Samaritana al pozzo - Una poesia - Herodiade - Christo davanti Anna - Christo nell'horto - Christo che porta la croce al Calvario - Pilato che si lava le mani - Due Architetture grandi con paese - Una Iudit - Due sotto balconi - Ecce Homo piccolo

Quadri in altra camera piccola

Christo avanti Pilato - Una Iudit - Una figura cioe Abel - Un Ritratto di donna del Renieri - Adon e Venere - Cristo cibato dagli angeli - Una state (sic) con Architettura e figure - Un Ritrato d'una dona sentata - Un Titio

In altra camera sopra il campo

Un San Sebastian in piedi - Un altro detto meza figura - Un puttin nudo al natural - San Francesco del Spagnoletto - Un David con la testa del gigante - Una testa d'una mora - Una testa d'un Ritratto d'homo in tavola - Un altro Ritratto d'homo - Giove e Venere - Hercole e Cacco - Quattro Filosofi Iordano - Quadro grande Rapto delle Sabine - Due Paesi con figure - Altri sei Paesi e marittimi - Le quattro Virtù in quadro grande - Due Filosofi Democrito et Eraclio (sic) - Una Iudit meza figura - Un San Bortolamio - Due meze figure, che canta in un quadro - Un San Hieronimo - Tre tondi con meze figurine

In altra camera

Un Sant'Andrea del Spagnoletto - Un Cristo in croce con le Marie - Un San Piero che pianze - Due tondi piccoli - Quadro con l'Adultera - Un Cristo in croce meza figura - Un San Gerolimo Spagnoletto - Una Maddalena - Marta converte Maddalena - Due Ritratti sultan e sultana Iordano - Quatro teste di donne cioè le Virtù - Un San Gerolimo - Due quadri historiati - Una Galatea con un dio marin - Due sotto balconi

Nella scalla per andar nel secondo solaro

Un Ritrato d'un giovine - Due Ritrati d'un Re di Svetia, et altro Prencipe - Due quadretti piccoli

Nel portico di sopra

Due Paesi con mare e figure - Due Filosofi de Iordano - Quatro sopra porte compagne - Un'altra sopra porta compagna - Un sacrificio con diverse figure - Un Seneca sveniato del Iordan - Tre quadri compagni figure e paesi - Due quadri de pessi - Due meze figure in quadro giovine e dona - Due quadri Bacanali e fuma tabacco - Un quadro con angioli, et un vechio - Due Paesi

In camera sopra il campo

Cinque quadri in rame con la Passion di Christo - Quatro tondi con meze figure - Altri tre tondi più piccoli - Un San Giovanni Battista - Una Madona con il Bambin - Altra Madona con il Bambin - Un'altra con quatro meze figure - Un Cristo con soldati - Un San Giovanni Evangelista - Un Adamo, et Eva - Un David - Un Porto di mar, et un altro Paese compagno - Abram e Sara - Una Dalida, e Sanson de Palma - Christo al Limbo - Una Madonina in pietra - Due quadretti San Francesco et una Madona

In altra camera

Un Bacco con la lodra - Un Cristo ala colona - Un Cristo e la Madona meze figure - Un Cristo preso nell'horto - Due quadri con soldati compagni - Quatro sopra balconi della scolla de Bassani - Una testa di Moise - Due quadri in panno - Un Cristo Bambin con coro d'angeli - Un Cristo quando lo mettono in Crose - La Maddalena avanti Christo nell'horto - Una testa d'un Cristo con altre tre teste - Un quadretto con la Santa Sindone

In altra camera piccola

Quatro quadri compagni della Passion - Un quadro con Noè e figli - Un San Gerolimo in grandio - Un detto più piccolo - Un quadro sopra la porta historia di Moise - Un San Sebastian quando li levano le frezze - Una Madonina con il Bambin - Una figurina in tolla - Una testa d'un San Sebastian - Un quadretto sopra il Balcon

Nella scalla di sopra

Un San Sebastian - Una Madona di Polidoro - Un Cristo che va al Limbo - Agar con Ismael

In una camera di soffitta

San Giovanni Battista che battizza Nostro Signor - Christo che chiama san Pietro - Una Madona con Bambin - Un Cristo Bambin con la crose - Un'Adultera di Rocco Marconi - Una Natività di Nostro Signor - Un Padre eterno con Moise - Un San Giovanni Battista - Una Madona con puttin e cherubini - Christo in Emaus

segue

In portico

Due quadri compagni uno il Diluvio e l'altro la Stragge d'innocenti - Un quadro con Diana et altre dee del Iordano - Un San Lorenzo figura grande del Palma - Un San Sebastian compagno del Palma - Un quadro di Leandro e altre figure - Due Battaglie compagne

In camera

Dodici Filosofi del Spagnoletto - Due quadri grandi de Bassani - Un Sposalitio di santa Cattarina - Un Ecce Homo con Pilato Grande - Un Cristo Coronato di spine - Una Lugretia romana - Una Cleopatra - Quatro Battaglie compagne - Un'altra detta con corazze - Un Atteon

In altra camera

Una meza figura di dona con puttin di Paolo Veronese - Un Lot con le figlie - Un altro compagno di Bersabea

Quali pitture furono stimate e restimate rispettivamente da Nicolò Alegri e Lelio Bonetti Pittori valer ducati disdotto milla tresento settantatre quali [le] Signorie Illustrissime hanno compensato per parte del detto vadimonio con pienissima [forma]. Da quali si diffalcano d. 7.200 per il capitale de ducati seimila buona valuta lasciato alla detta signora Lugretia per il testamento del quondam domino Francesco Lumaga da esser investiti a caution della mansionaria perchè possi conseguire l'usufrutto giusto esso testamento. Restano netti ducati 11.173 quali hanno comprobato per parte di detto vadimonio con pienissima forma.

Item ha presentato alla leze li quadri infrascritti presenti in villa di Sambughe restimati in esecuzione dell'ordine contrascritto per ducati 553:12 dalli infrascritti pittori già da lei apresi nel pagamento di 7 Genaro qual prezzo doverà esser parimente remosso per esser compreso nella presente aprensione.

Quadri nel portico di sopra

Adamo et Eva - Diana con sue ninfe - Dalida con Sansone - Vulcano - Bacco - Una cingara et altre figure - Bacco meza figura - L'Accademia de pittori - Un pastor che sona il flauto con una dona - Quatro teste de done - Quatro Prospettive piccole - quatro sopraporte

In una camera

Un San Gerolemo - Una Fortuna di mar - Un quadro con tre done nude - Un detto con tre figure - Un detto con due regine - Sei teste di done

In un'altra camera

Venti tre teste di persone antiche - Una Venere - Bersabea - Lot - Un Inverno con figure - Un Andromeda

In altra camera

Una Madona con sant'Iseppo - Una Samaritana - Un Paese - Un detto con figurine - Un Porto di mare - Una buffona con bocal in man - Un putta con una gatta

In altra camera

Due sopraporte con meze figure - Una testa di turco - Una detta con bichiero - Diana con ninfe che si lavano - Quattro teste, un Paese con diverse figure alegre, Una Madona con san Francesco - Una Cleopatra figura naturale

In altra camera

Dodici teste di persone antiche - Un Paesetto con figurine in rame - L'opere della Misericordia in tavola - Una munega meza figura - Due sopra porte con done meze figure - Giove con Giunone - Un detto tre dee e satiri - Una testa d'huomo con gatto - Una deità di dona con rosa in mano - Adon e Venere in tavola - Una Venere - Andromeda al naturale, Bersabea come sopra - Susana nel bagno come sopra

Sovra la scalla

Sei teste in ovato

In tinello

Tre sopra porte con meze figure

In portico dabasso nella casa nova

Sei Filosofi - Due Fortune di Mar - Due Porti di mar - Una sopra porta con Fortuna di mar, Una detta con Porto di mar - Due dette con Paesi - Un Paesetto

In una camera

Due Paesi, Un sopra porta con Paese

In un'altra camera

Due teste con bocali in man - Due dette una con un cesto, e l'altra con gatto - Un Paese con figurine - Una sopra porta con dona nuda

In un'altra camera

Due meze figure, Una che fuma tabaco, e l'altra di Filosofo. Una Marina - Una sopra porta con Orfeo, e sua moglie

In Tinello
Un'Europa

In portico di sopra
Sei Filosofi - Quatro Sentimenti - Un turco con un can - Quatro sopra porte - Le quatro Stagioni

In un'altra camera
Un San Francesco nelle spine - Un Sentimento - Due sopra porte con Bacco e Sansone

In un'altra camera
Due Marine - Due quadri meze figure una con maga, e l'altra la Poesia - Due sopra porte, una con figure che giocano alle carte e l'altra con uno che suona di citarra

In un'altra camera
La morte di Seneca - Una Carità romana - Le[a]ndro - Una meza figura, che rapresenta la Fama - Una detta l'Astronomia - Una detta la Poesia - Una detta con una verga mercurial e carte scritte in mano, il Rapto delle Sabine non finito

In un'altra camera
Due Paesi con figure de soldati - Una meza figura di dona con un cesto di fiori - Una detta di homo con occhiali - Una detta di fiamengo che pippa con il bicchier - Una sovra porta con Venere

In un'altra camera
Un Paese - Due mezze figure in un quadro con libri, et orinal (sic) in mano - Una sovra porta Adon et Venere - Una meza figura che si medica

In un'altra camera
Una meza figura di Socrate, che piange, una detta con Democrito che ride - Una sovra porta con homo nudo

Quali quadri furono stimati e restimati rispettivamente da Nicolò Alegri e Lelio Bonetti pittori valer ducati cinquecento cinquanta tre grossi 12 [...].